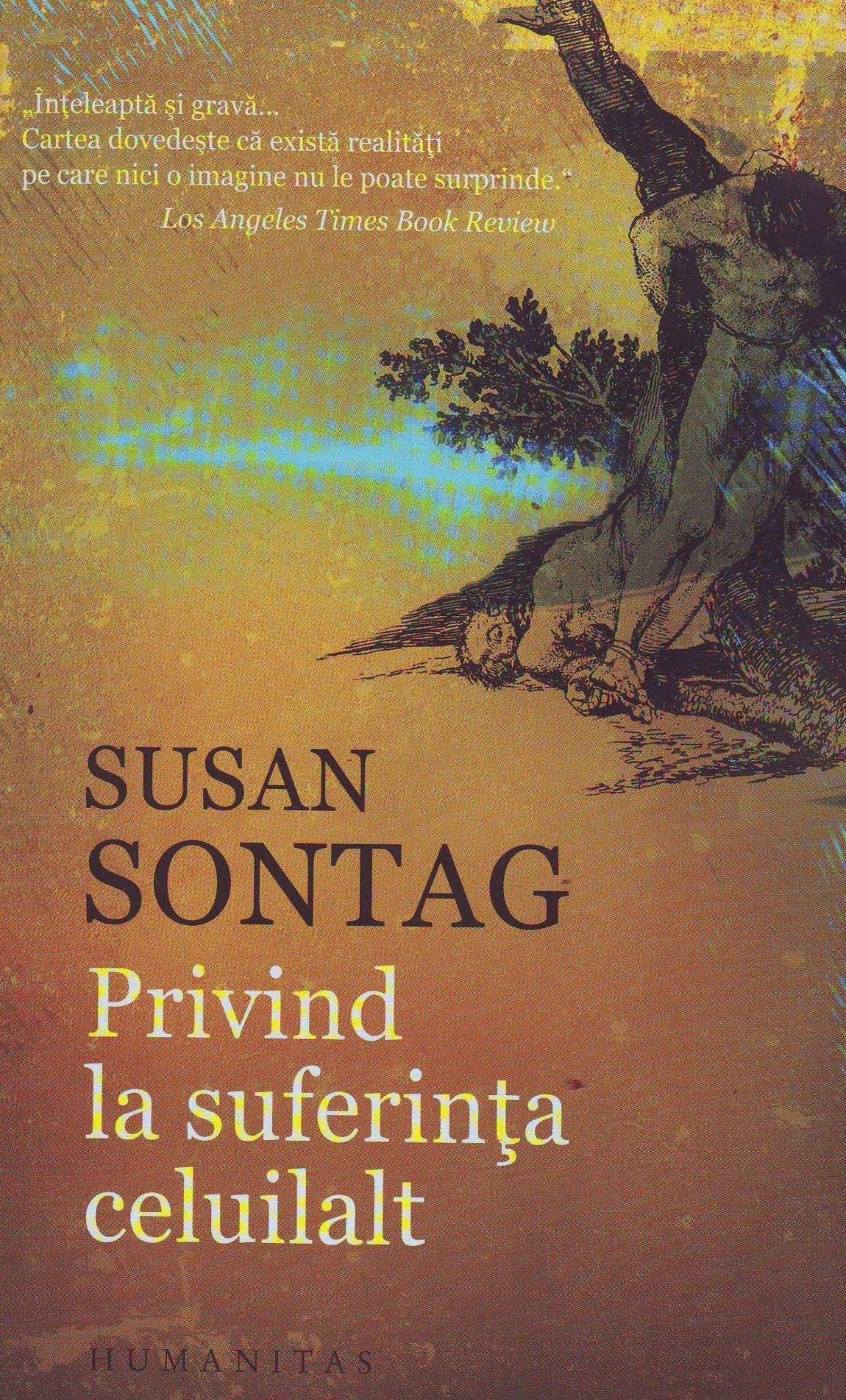
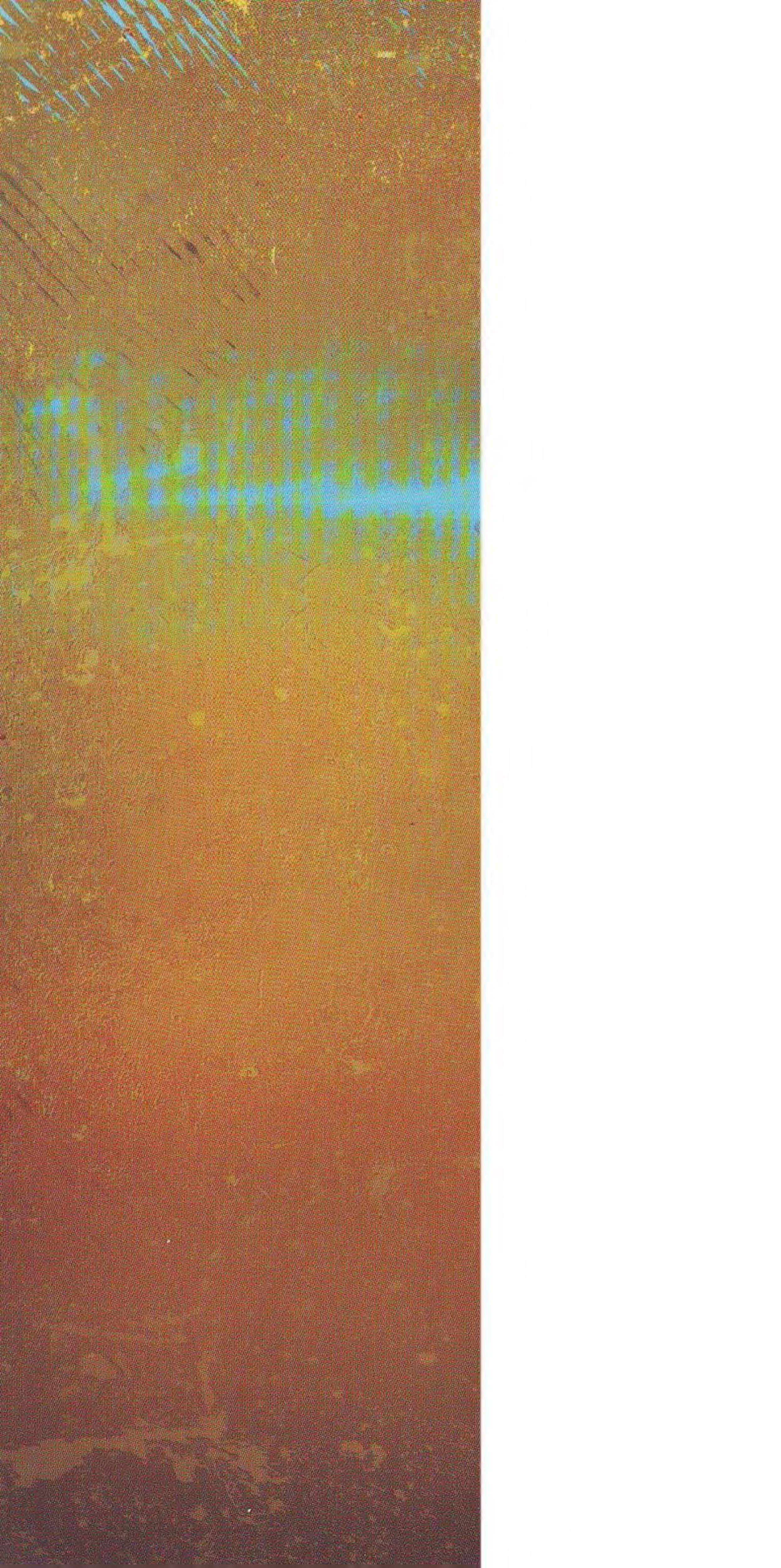


„Înțeleaptă și gravă...
Cartea dovedește că există realități
pe care nici o imagine nu le poate surprinde."
Los Angeles Times Book Review

SUSAN SONTAG

Privind la suferința celuilalt

HUMANITAS



Seria de autor
SUSAN SONTAG

Susan Sontag (1933–2004) este una dintre cele mai importante voci ale eseisticii ultimei jumătăţi de secol. După studii de filozofie la Universitatea din Chicago, unde l-a avut profesor, printre alţii, pe Leo Strauss, s-a înscris la doctorat la Universitatea Oxford, iar în 1957 s-a stabilit pentru trei ani la Paris, unde a frecventat cercurile de expatriaţi şi cercurile academice; aici îi cunoaşte pe Allan Bloom şi pe Jean Wahl, de pildă. Vreme de patru ani a predat la City of New York University şi la Columbia University, iar din 1964 s-a dedicat în întregime scrisului. Opera sa literară cuprinde romane (*The Benefactor*, 1963; *Death Kit*, 1967; *The Volcano Lover*, 1994) şi proză scurtă. În 1977 a publicat *On Photography*, în care propune o nouă perspectivă asupra fotografiei în secolul XX. Prin eseurile sale, a făcut cunoscuţi publicului american scriitori europeni precum Walter Benjamin, Roland Barthes, Antonin Artaud sau E.M. Cioran. În calitate de preşedintă a PEN Clubului american, în 1989 a declanşat campania scriitorilor americani pentru sprijinirea lui Salman Rushdie. A luat poziţie împotriva Războiului din Vietnam, scriind un reportaj despre Hanoi, dar fără a face concesii sistemului comunist, pe care l-a caracterizat drept „fascism cu faţă umană". În timpul celor patru ani de război din Bosnia, a petrecut mai multe luni în oraşul Sarajevo aflat sub asediu şi a montat acolo piesa lui Samuel Beckett *Aşteptându-l pe Godot*.

SUSAN
SONTAG

Privind la suferinţa celuilalt

Traducere din engleză de
LAURA CRUCERU



Coperta: Andrei Gamarţ
Redactor: Vlad Russo
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Elena Dornescu
DTP: Florina Vasiliu, Carmen Petrescu

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

Susan Sontag
Regarding the Pain of Others
Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SONTAG, SUSAN
Privind la suferinţa celuilalt / Susan Sontag. – Bucureşti: Humanitas, 2011
ISBN 978-973-50-2482-6
070:77

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POŞTĂ: tel./fax 021/311 23 30
C.P.C.E. – CP 14, Bucureşti
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.librariilehumanitas.ro

Lui David

...aux vaincus!

BAUDELAIRE

The dirty nurse, Experience...

TENNYSON

1

În iunie 1938, Virginia Woolf publica *Trei Guinee*, volum ce cuprindea reflecțiile sale îndrăznețe și controversate despre rădăcinile războiului. Scrisă de-a lungul celor doi ani precedenți, când atât ea, cât și apropiații și colegii săi de breaslă erau absorbiți de ascensiunea insurecției fasciste din Spania, cartea a fost concepută ca o replică târzie la scrisoarea unui eminent avocat londonez care lansase întrebarea: „Cum credeți că am putea preveni noi războiul?“ Virginia Woolf își începe cartea observând tăios că un dialog deplin între ea și interlocutorul ei ar fi imposibil. Aceasta întrucât, deși aparțin aceleiași clase, „clasa educată“, o adevărată prăpastie îi desparte: avocatul este bărbat, iar ea, femeie. Războiul îl fac bărbații. Bărbaților (majorității bărbaților) le place războiul, căci pentru ei lupta e legată „de o anumită glorie, de o anumită necesitate și de o anumită satisfacție“ pe care femeile (majoritatea femeilor) nu le resimt sau nu le apreciază. Ce-ar putea ști o femeie educată – a se citi privilegiată – din înalta societate, așa cum era Virginia Woolf, despre război? Poate fi oare asemănată repulsia ei în fața fascinației pe care o exercită acesta cu repulsia lui?

Virginia Woolf testează această „dificultate de comunicare“ propunându-i să privească împreună niște imagini din război: câteva fotografii trimise cu regularitate,

de două ori pe săptămână, de guvernul spaniol asediat; ca notă de subsol, ea adaugă: „Scris în iarna 1936–1937". „Să vedem", scrie ea, „dacă, privind aceleași fotografii, simțim aceleași lucruri". Și continuă:

> Ediția de dimineață conține fotografia a ceea ce pare a fi trupul unui bărbat sau al unei femei; e atât de mutilat, încât ar putea fi, la fel de bine, cadavrul unui porc. Aceia însă sunt cu siguranță copii morți, iar alături se află negreșit o secțiune într-o casă. O bombă a spintecat pereții; o colivie atârnă încă în ceea ce probabil era sufrageria...

Cel mai rapid și mai clar mod de a transpune șocul lăuntric provocat de aceste fotografii este de a spune că nimicirea cărnii și a pietrelor pe care le surprind aceste imagini este atât de profundă, încât cu greu poți distinge despre ce e vorba. De aici, Virginia Woolf ajunge cu ușurință la concluzie: avem, într-adevăr, aceleași reacții, „indiferent de educația și tradițiile care ne-au format", îi răspunde ea avocatului. Iată dovada: atât „noi" – „noi, femeile" – cât și voi, bărbații, vom avea aceleași reacții.

> Dumneavoastră, domnule, le descrieți ca fiind „cumplite și dezgustătoare". Și noi le numim astfel... Războiul, ați spune voi, este o oroare, o barbarie, și trebuie oprit cu orice preț. Cuvintele acestea rezonează și în noi: războiul este o oroare, o barbarie, și trebuie oprit cu orice preț.

Cine mai crede în ziua de azi că războiul poate fi abolit? Nimeni, nici măcar pacifiștii. Nu putem decât să sperăm (deocamdată în zadar) că vom putea opri genocidul și că cei responsabili de încălcarea brutală a regulilor războiului (întrucât există niște reguli ale războiului, pe care combatanții ar trebui să le respecte) vor fi aduși în fața legii.

Sperăm să oprim anumite războaie prin impunerea negocierii ca alternativă la conflictul armat. Poate că e greu de înțeles hotărârea disperată produsă de șocul ce a urmat Primului Război Mondial, când Europa începea să-și dea seama de distrugerile pe care și le provocase. Condamnarea războiului ca atare nu părea însă atât de inutilă și de irelevantă în ajunul iluzoriului pact Kellogg–Briand din 1928, prin care cincisprezece state puternice, între care Statele Unite, Franța, Marea Britanie, Germania, Italia și Japonia, se angajau să renunțe la război ca instrument al politicilor naționale; chiar Freud și Einstein s-au implicat în dezbatere printr-un schimb public de scrisori din 1932, intitulat „De ce războiul?". Apărut după aproape două decenii de condamnare vibrantă a războiului, volumul *Trei Guinee* al Virginei Woolf oferea o perspectivă unică asupra conflictului (motiv pentru care aceasta a fost cel mai prost primită dintre toate cărțile autoarei), concentrându-se pe ceea ce era considerat mult prea evident sau deplasat pentru a fi rostit și, cu atât mai mult, pentru a fi intens dezbătut. Anume că războiul este apanajul bărbaților – mașina de ucis are un sex, iar acesta este masculin. Și totuși, îndrăzneala răspunsului Virginei Woolf la întrebarea „De ce războiul?" nu poate schimba faptul că retorica și argumentele cu ajutorul cărora autoarea exprimă repulsia față de război sunt destul de convenționale, pline de fraze repetitive. Cât privește fotografiile reprezentând victime ale războiului, acestea sunt la rândul lor o specie a retoricii. Ele repetă. Simplifică. Instigă. Creează iluzia unui consens.

Invocând această ipotetică experiență comună („vedem cu toții aceleași cadavre, aceleași case devastate"), ea afirmă cu tărie că efectul șocant al respectivelor imagini nu poate

decât să-i unească pe oamenii de bine. Reușește însă? Trebuie menționat mai întâi că Virginia Woolf și destinatarul anonim al acestei scrisori de dimensiunile unei cărți nu sunt doi indivizi oarecare. Deși îi despart străvechile afinități emoționale și experiențele proprii sexului de care aparțin, după cum amintește și scriitoarea, avocatul nu este tocmai prototipul bărbatului războinic. Opiniile lui împotriva războiului sunt la fel de ferme ca ale ei. La urma urmelor, întrebarea avocatului nu era „Cum credeți *dumneavoastră* că ați putea preveni războiul?“, ci „Cum credeți că am putea preveni *noi* războiul?“.

Tocmai acest „noi“ este pus la îndoială în prima parte a cărții: autoarea nu-i permite interlocutorului să considere că acest „noi“ este de la sine înțeles. Abia după multe pagini dedicate perspectivei feministe, Virginia Woolf acceptă folosirea acestui termen.

Nici un „noi“ nu trebuie considerat de la sine înțeles atunci când e vorba despre suferința celorlalți.

*

Cine sunt acești „noi“ cărora le sunt adresate asemenea fotografii șocante? Acest „noi“ ar trebui să includă nu doar simpatizanții unei națiuni mici sau ai unui popor fără stat ce luptă pentru supraviețuire, ci și o comunitate mai numeroasă – comunitatea celor interesați doar teoretic de un război oribil desfășurat în altă țară. Fotografiile sunt o modalitate de a face să pară „reale“ (sau mai „reale“) problemele pe care cei privilegiați, sau pur și simplu aflați în siguranță, ar prefera să le ignore.

„Să ne închipuim că pe masa din fața noastră se află fotografiile“, scrie Virginia Woolf, încercând să descrie

experimentul mental pe care i-l propune atât cititorului, cât și fantomaticului ei interlocutor (care, menționează autoarea, este un individ eminent, deținând titlul de membru al baroului regal, King's Counsel*), fie că acesta este o persoană reală, fie că nu. În continuare, să ne imaginăm niște fotografii disparate, extrase dintr-un plic sosit prin poștă în respectiva dimineață. Imaginile surprind cadavre de adulți și copii mutilați. Ele arată cum războiul pustiește, zdruncină, sfâșie și nimicește lumea clădită de noi. „O bombă i-a spulberat un perete", scrie autoarea despre casa dintr-o fotografie. De fapt, un oraș nu este alcătuit din carne. Cu toate acestea, clădirile dezmembrate sunt aproape la fel de grăitoare precum cadavrele de pe străzi. (Kabul, Sarajevo, Mostarul de est, Groznîi, șase hectare și jumătate din Manhattanul de sud după 11 septembrie 2001, tabăra de refugiați din Jenin...) Iată, spun fotografiile, aceasta e realitatea. Iată ce face războiul. Războiul dezbină, sfâșie. Războiul spintecă, eviscerează. Războiul pârjolește. Războiul dezmembrează. Războiul ruinează.

A nu suferi privind aceste imagini, a nu fi scârbit de ele, a nu tânji după abolirea cauzelor acestui prăpăd, ale acestui măcel – pentru Virginia Woolf, acestea ar fi reacțiile unui monstru moral. Iar noi, membrii clasei educate, nu suntem monștri, susține autoarea. Eșecul nostru ține doar de imaginație și de empatie: nu am reușit să ne întipărim în memorie această realitate.

Dar aceste fotografii, aceste mărturii despre măcelul civililor, iar nu despre ciocnirile armatelor, pot oare stimula

---

* Corp de avocați cu statut superior alcătuit din cei nominalizați să reprezinte Coroana. (*N.t.*)

și altceva în afară de repulsia față de război? Cu siguranță, ele pot alimenta și susținerea cauzei republicane. Nu acesta era adevăratul lor scop? Scriitoarea și avocatul par să cadă de acord doar în virtutea unei presupoziții, cumplitele imagini confirmând doar o opinie deja împărtășită de cei doi. Dacă întrebarea ar fi fost „Cum putem contribui mai eficient la apărarea Republicii Spaniole împotriva forțelor fascismului militarist și clerical?“, fotografiile ar fi putut, dimpotrivă, să le intensifice credința în justețea cauzei.

Fotografiile evocate de Virginia Woolf nu arată de fapt ce poate face războiul, războiul ca atare. Ele descriu un anumit fel de a purta războiul, caracterizat în epocă drept „barbar“, întrucât cei vizați sunt civilii. Generalul Franco a folosit exact aceleași tactici de bombardament, masacru, tortură, ucidere și mutilare a prizonierilor pe care le exersase ca ofițer comandant în Maroc în anii 1920. Atunci, victimele sale fuseseră supușii din coloniile spaniole, oameni de culoare sau necredincioși care trebuiau puși cu botul pe labe, ceea ce, în ochii marilor puteri, părea mai acceptabil; acum însă, victimele erau proprii săi compatrioți. În consecință, a vedea în aceste fotografii doar ceea ce confirmă dezgustul general față de război, așa cum procedează scriitoarea, înseamnă a refuza să privești Spania ca pe o țară cu o anumită istorie. Înseamnă a respinge dimensiunea politică.

Pentru Virginia Woolf, ca și pentru mulți dintre cei ce se pronunță împotriva războiului, nu există decât conceptul unui război generic, la fel cum în respectivele imagini sunt reprezentate victime anonime, generice. Fotografiile trimise de către guvernul de la Madrid par – deși e improbabil – să nu fi fost însoțite de titluri. (Sau poate autoarea

presupune pur și simplu că o fotografie trebuie să vorbească de la sine.) Cu toate acestea, pledoaria împotriva războiului nu se bazează pe informaţii despre cine, când sau unde; arbitrarul măcelului continuu este o dovadă suficientă în acest sens. Pentru cei care sunt siguri că dreptatea se află de o parte, iar asuprirea şi injustiţia, de cealaltă, lupta trebuie să continue și contează tocmai cine este ucis şi de către cine. Pentru un evreu din Israel, fotografia unui copil sfârtecat în atacul asupra pizzeriei Sbarro din centrul Ierusalimului este mai întâi de toate fotografia unui copil evreu ucis într-un atentat sinucigaş palestinian. Pentru un palestinian, imaginea unui copil strivit în Gaza de un tanc este în primul rând cea a unui copil palestinian ucis ca urmare a ordinelor israeliene. Pentru militant, identitatea este totul. Toate fotografiile aşteaptă să fie explicate sau falsificate prin titlul ce le însoţeşte. În timpul confruntării dintre sârbi şi croaţi de la începutul recentelor războaie balcanice, aceleaşi fotografii de copii ucişi în timpul bombardamentelor asupra unui oraş au fost difuzate atât la conferinţele de presă ale sârbilor cât și ale croaţilor. Odată modificat titlul, morțile copiilor au putut fi folosite și refolosite.

Imaginile reprezentând civili morţi sau case devastate pot stimula ura faţă de duşman, ceea ce a reuşit şi Al Jazeera, postul arab de televiziune prin satelit din Qatar, difuzând din oră în oră imagini ale distrugerii provocate în tabăra de refugiaţi din Jenin în aprilie 2002. Oricât de incendiare ar fi fost acele reportaje pentru telespectatorii Al Jazeera din întreaga lume, ele nu le spuneau nimic nou despre armata israeliană, ci le întăreau convingerile deja existente. Pe de altă parte, imaginile ce contrazic devotamentul față de o cauză sunt respinse invariabil ca

simple înscenări. Când oamenilor li se prezintă, prin intermediul unor mărturii fotografice, atrocităţi săvârşite de propria tabără, ei răspund invariabil că imaginile au fost fabricate, că asemenea atrocităţi n-au avut loc, că trupurile au fost aduse de duşmani de la morga oraşului, transportate în camioane și apoi aruncate pe străzi, sau, culmea, că partea adversă și-a provocat singură acele masacre. În consecință, șeful propagandei din timpul rebeliunii naţionaliste a lui Franco a susținut că bascii fuseseră cei care își distruseseră pe 26 aprilie 1937 străvechiul oraș, fostă capitală, Guernica, plasând dinamită în sistemul de canalizare (într-o versiune ulterioară se susținea că lansaseră asupra oraşului bombe fabricate chiar pe teritoriul basc), pentru a stârni indignare în afara granițelor și a consolida astfel rezistența republicană. La fel, majoritatea sârbilor din Serbia sau din alte ţări au considerat până la finalul asediului sârbesc asupra orașului Sarajevo, și chiar după aceea, că înșiși bosniacii săvârșiseră „masacrul de la coada la pâine“ din mai 1992 și, doi ani mai târziu (februarie 1994), „masacrul din piaţă“. Mai mult, bosniacii ar fi plantat mine sau ar fi lansat obuze de mare calibru în centrul capitalei, cu scopul de a crea o priveliște extrem de sângeroasă pentru camerele de luat vederi ale jurnaliştilor străini, ajutându-i astfel să obţină sprijin internaţional.

Desigur, fotografiile unor cadavre mutilate pot fi folosite, așa cum o face Virginia Woolf, cu scopul de a întări condamnarea războiului, după cum îi pot ajuta pe cei ce n-au avut nici un contact cu războiul să înțeleagă, chiar și pentru un moment, o mică parte din realitatea acestuia. Cu toate astea, cuiva care acceptă că războiul poate deveni inevitabil, și chiar drept, într-o lume atât de divizată,

fotografiile pot să nu-i ofere nici o mărturie, dar absolut nici una, în favoarea renunțării la război – sau cel mult acelora care cred că noțiunile de valoare și sacrificiu au fost golite de orice sens și credibilitate. Forța de distrugere a războiului – mai puțin distrugerea totală, care nu se numește război, ci sinucidere – nu este în sine un argument împotriva războiului decât dacă una dintre părți crede (foarte puțini oameni cred asta cu adevărat) că violența nu este niciodată justificată, iar utilizarea forței este mereu, indiferent de circumstanțe, greșită. Este greșită întrucât, după cum afirmă Simone Weil în sublimul său eseu despre război, „Iliada, sau Poemul Forței", violența transformă orice om supus ei într-un obiect.[1] Nu – răspund cei care, într-o anumită situație, nu văd nici o alternativă la lupta armată –, violența ne poate transforma în martiri sau eroi.

În fapt, ocaziile oferite de lumea modernă de a privi – de la distanță, prin intermediul fotografiilor – suferința altora pot fi utilizate în nenumărate chipuri. Imagini ce înfățișează o atrocitate pot da naștere la reacții opuse. Pot îndemna la pace. Pot alimenta setea de răzbunare. Sau pur și simplu pot stârni uluirea, neîncetat alimentată cu informații fotografice, că asemenea întâmplări oribile au loc. Cine poate uita cele trei fotografii color ale lui Tyler

---

1. În ciuda faptului că Simone Weil condamnă războiul, a căutat să se implice în apărarea Republicii Spaniole și în lupta împotriva Germaniei lui Hitler. În 1936, a mers în Spania ca voluntar necombatant într-o brigadă internațională; în 1942 și la începutul anului 1943, refugiată în Londra și deja bolnavă, ea a lucrat la sediul Forțelor Franceze Libere, sperând să fie trimisă într-o misiune în Franța ocupată. (A murit într-un sanatoriu britanic în august 1943.)

Hicks pe care ediţia *New York Times* din 13 noiembrie 2001 le publica pe prima jumătate de pagină a secțiunii zilnice dedicate noului război al Americii, „Provocarea unei naţiuni"? Tripticul descria soarta unui soldat taliban rănit, pe care soldaţii Alianţei Nord-Atlantice îl găsiseră într-un şanţ în drumul lor spre Kabul. Primul cadru: de-a lungul unui drum stâncos, prizonierul este târât pe spate de doi dintre cei care l-au capturat – unul îl trage de o mână, altul de un picior. Al doilea cadru (aparatul foto este foarte aproape): prizonierul este înconjurat de soldaţi și priveşte înfricoşat în sus, în timp ce este ridicat brutal în picioare. Al treilea cadru: în clipa morţii, culcat pe spate, cu braţele întinse şi cu genunchii îndoiţi, gol şi însângerat de la brâu în jos, este executat de gloata de militari strânși în jurul lui ca să-l măcelărească. E nevoie de o doză mare de stoicism pentru a parcurge marele şi reputatul ziar în fiecare dimineață, dat fiind că e extrem de probabil să vezi fotografii care pot provoca plânsul. Dar mila şi dezgustul pe care ni le inspiră imagini precum cele ale lui Hicks n-ar trebui să ne distragă de la întrebarea „Ce fotografii, ce acte de cruzime şi ce morţi *nu* ne sunt arătate?".

*

Mult timp s-a crezut că printr-o descriere mai vie a ororilor oamenii îşi vor da în cele din urmă seama cât de revoltător şi de cumplit este războiul.

Cu paisprezece ani înainte ca volumul *Trei Guinee* al Virginiei Woolf să vadă lumina tiparului – în 1924, la a zecea aniversare a mobilizării naţionale din Germania în vederea Primului Război Mondial –, Ernst Friedrich, vehement opozant al războiului, publica *Krieg dem Kriege!*

(*Război războiului!*). Autorul încearcă aici o terapie de șoc prin intermediul imaginilor: un album cu peste 180 de fotografii provenind în principal din arhivele militare și medicale germane. Multe dintre ele au fost considerate de către cenzorii guvernamentali nepotrivite pentru publicare pe durata războiului. Cartea se deschide cu imagini de soldați și tunuri de jucărie, precum și cu alte obiecte ce fac deliciul băieților de pretutindeni, pentru ca în ultimele pagini să găsim fotografii din cimitirele militare. Paginile cuprinse între pozele cu jucării și cele cu morminte îmbarcă cititorul într-o călătorie dureroasă de-a lungul a patru ani de măcel, de distrugere și degradare: biserici și castele prădate și devastate, sate rase de pe fața pământului, păduri nimicite, vapoare de pasageri torpilate, vehicule distruse, militanți împotriva războiului spânzurați, prostituate aproape dezbrăcate în bordeluri militare, soldați în chinurile morții după un atac cu gaze toxice, copii armeni costelivi. Mai toate secvențele din *Război războiului!* sunt greu de privit, mai cu seamă imaginile cu soldați morți aparținând diferitelor armate, soldați putrezind în grămezi pe câmpuri, pe drumuri sau în tranșeele din linia întâi. Cele mai înfiorătoare pagini din această carte, proiectată să oripileze și să demoralizeze, sunt, de departe, cele cuprinse în secțiunea „Imaginea războiului": douăzeci și patru de prim-planuri ale unor soldați cu răni faciale imense. Mai mult, Ernst Friedrich n-a făcut greșeala să presupună că asemenea imagini, oricât de sfâșietoare și de sinistre ar fi, pot vorbi de la sine. Astfel, fiecare fotografie are un titlu plin de fervoare, tradus în patru limbi (germană, franceză, olandeză și engleză), prin care sălbăticia ideologiei militariste este expusă în toată goliciunea ei și ironizată la fiecare pagină. Denunțată

imediat de guvern, de veterani și de alte organizații patriotice – în unele orașe, poliția a făcut raiduri prin librării, iar numeroase procese au fost intentate pentru a opri expunerea fotografiilor –, această declarație de război împotriva războiului a fost aclamată de scriitorii, artiștii și intelectualii de stânga, precum și de numeroasele ligi antirăzboi ce prevedeau că volumul lui Friedrich va influența puternic opinia publică. În 1930, *Război războiului!* se afla deja la a zecea ediție în Germania și fusese tradus în mai multe limbi.

În 1938, anul apariției volumului *Trei Guinee* al Virginiei Woolf, marele regizor francez Abel Gance prezenta, în momentul culminant al noului său film *J'accuse*, prim-planuri cu chipuri desfigurate – poreclite *les gueules cassées* (mutrele sparte) în franceză – ale foștilor combatanți feriți până atunci de lumina reflectoarelor. (În 1918–1919, Gance realizase o variantă timpurie și brută a acestui incomparabil film antirăzboi ce purta același titlu consacrat mai târziu.) La fel ca în secțiunea finală a cărții lui Friedrich, ultimele cadre din filmul lui Gance prezintă un nou cimitir militar, nu doar pentru a ne aminti câte milioane de tineri au fost sacrificați între 1914 și 1918 pe altarul militarismului și al inepției, într-un război aclamat drept „războiul ce va pune capăt tuturor războaielor", ci și pentru a avansa ideea unei judecăți de apoi la care acești morți i-ar fi supus pe generalii și politicienii Europei dacă ar fi știut că, douăzeci de ani mai târziu, un alt război avea să fie iminent. *„Morts de Verdun, levez-vous!"* („Ridicați-vă, soldați căzuți la Verdun!"), urlă protagonistul acestui film, un veteran smintit, repetându-și incantațiile în germană și engleză: „Sacrificiile voastre au fost în zadar!" Și vasta câmpie mortuară își varsă preaplinul, o armată de fantome

târându-se în uniforme putrezite, cu chipuri mutilate, care se ridică din mormintele lor și se împrăștie în toate direcțiile, răspândind panică printre masele deja mobilizate pentru un nou război paneuropean. „Uitați-vă bine la aceste orori! Doar asta vă mai poate opri!“, urlă nebunul către mulțimea celor vii puși pe fugă, care-l răsplătesc printr-o moarte de martir. Iar nebunul se alătură camarazilor săi morți: o mare de fantome impasibile învingându-i pe viitorii combatanți înfricoșați, viitoarele victime ale „războiului de mâine“. Războiul înfrânt de apocalipsă.

Și în anul următor a izbucnit războiul.

2

A fi spectator al calamităților ce au loc în altă țară este o experiență esențială a modernității, posibilă grație activității, de peste un secol și jumătate, a acelor turiști specializați și profesioniști numiți jurnaliști. Imaginea și sunetul războiului au pătruns astăzi până în sufragerii. Informația privind ceea ce se întâmplă altundeva, „știrile“, prezintă în principal conflicte și acte de violență – „Dacă e sânge, se vinde“ este mottoul ziarelor de scandal și al emisiunilor specializate de știri –, iar pe măsura ivirii fiecărei nenorociri, reacțiile pot fi dintre cele mai diverse: de la milă sau indignare, la incitare sau aprobare.

La sfârșitul secolului XIX, creșterea constantă a volumului de informații privind suferințele provocate de război devenise deja o problemă. În 1899, Gustave Moynier, primul președinte al Comitetului Internațional al Crucii Roșii, scria:

> Acum putem afla zilnic tot ce se întâmplă pretutindeni în lume... relatările zilnice ale jurnaliștilor îi aduc, cum s-ar spune, în fața cititorului [de ziare] pe cei aflați în agonie pe câmpul de luptă și plânsetele lor ajung la urechile noastre...

Moynier se referea la numeroasele victime din rândul tuturor taberelor, cărora Crucea Roșie trebuia să le vină în ajutor în mod imparțial. Puterea distructivă a armatelor

combatante luase o amploare nemaivăzută prin armele introduse la scurt timp după Războiul Crimeii (1854–1856), precum puşca cu încărcare prin chiulasă şi mitraliera. Dar deşi suferinţele de pe câmpul de luptă erau mai prezente decât oricând în viaţa celor care altfel n-ar fi citit despre ele decât în presă, era în mod evident o exagerare să spui, în 1899, că se putea şti tot ce se întâmplă „zilnic pretutindeni în lume". Şi este o exagerare chiar şi azi, în ciuda faptului că suferinţele îndurate în războaie îndepărtate ne asaltează în timp real privirea şi auzul. Ceea ce în jargon jurnalistic se numeşte „lumea" – „Acordă-ne 22 de minute, iar noi îţi vom oferi lumea" sună sloganul repetat pe un anumit post de radio de câteva ori de-a lungul unei ore – este (spre deosebire de lume) un loc extrem de limitat, atât din punct de vedere geografic, cât și tematic, iar oamenii aşteaptă ca tot ce este socotit demn de a fi cunoscut să fie transmis într-un mod concis și apăsat.

Conştiinţa suferinţei acumulate într-un anumit număr de războaie desfăşurate undeva departe este un lucru construit. Mai ales în forma înregistrată de camerele de luat vederi, e ceva care se aprinde, este împărtășit de mulți oameni și sfârșește prin a se stinge. Spre deosebire de o mărturie scrisă – care, în funcţie de complexitatea gândirii, a referinţelor şi a vocabularului, se adresează unui public mai mare sau mai mic –, fotografia foloseşte un limbaj universal și se adresează, teoretic, oricui.

În primele războaie importante despre care există mărturii fotografice, Războiul Crimeii şi Războiul Civil din America, precum şi în oricare altul de până la Primul Război Mondial, lupta în sine era dincolo de orizontul aparatelor de fotografiat. În ceea ce priveşte fotografiile de război publicate între 1914 şi 1918, aproape în totali-

tate de proveniență necunoscută, acestea erau în general epice – în măsura în care reușeau să surprindă o parte din ororile și devastarea provocate de război –, descriind cel mai adesea urmările confruntărilor: cadavre împrăștiate sau peisaje selenare lăsate în urmă de războiul de tranșee; sate franceze eviscerate prin care trecuse războiul. Monitorizarea fotografică a războiului sub forma pe care o știm astăzi a trebuit să mai aștepte câțiva ani radicala îmbunătățire a echipamentului profesional: apariția aparatelor foto ușoare, precum Leica, folosind film de 35 mm ce putea fi expus de treizeci și șase de ori înainte să trebuiască înlocuit. Astfel, cu acordul cenzurii militare, se puteau face acum fotografii în toiul luptei, iar victimele civile și soldații extenuați, mânjiți de noroi, puteau fi studiați în detaliu. Războiul Civil din Spania (1936–1939) a fost primul război care a avut parte de documentare („acoperire") la fața locului, în sens modern: de către un grup de fotografi profesioniști aflați chiar în linia întâi și în orașele asediate, ale căror imagini ajungeau imediat în ziarele și revistele din Spania și din străinătate. Războiul purtat de America în Vietnam, primul urmărit zilnic de camerele de filmat ale televiziunilor, a introdus un nou tip de apropiere între oamenii de acasă și moartea și distrugerea de pe front. Din acel moment, relatarea în timp real a confruntărilor și masacrelor a devenit un ingredient de rutină pentru fluxul continuu de divertisment domestic de pe micul ecran. Pentru a atrage atenția asupra unui anumit conflict, în contextul în care conștiința telespectatorilor este expusă dramelor de pretutindeni, este nevoie de difuzarea și redifuzarea zilnică a unor frânturi de fotografii despre acel conflict. Iată de ce percepția despre război a celor ce n-au trecut ei înșiși prin experiența războiului

este în principal un rezultat al impactului produs de aceste imagini.

Ceva devine real – pentru cei ce se află altundeva şi urmăresc evenimentele respective ca pe nişte „ştiri" – fiindcă este fotografiat. Iar o catastrofă la care participăm va semăna într-un mod straniu cu reprezentarea ei. Atacul de la World Trade Center din 11 septembrie 2001 a apărut, în primele mărturii ale celor care au scăpat din turnurile cuprinse de flăcări sau le-au privit de aproape, drept „ireal", „inimaginabil", „ca într-un film". (După patru decenii de bugete imense investite în filme hollywoodiene despre dezastre, se pare că fraza „A fost ca într-un film" a înlocuit expresia folosită până atunci de supravieţuitorii unor catastrofe pentru a descrie cât de dificil le-a fost pe moment să conştientizeze ce se întâmpla: „A fost ca într-un vis.")

Suntem înconjuraţi constant de imagini (televiziune, flux de materiale video, filme), însă când vine vorba să ne amintim ceva, fotografia are un impact mai puternic. Memoria se bazează pe cadre încremenite; unitatea ei de bază este imaginea singulară. Într-o epocă a excesului de informaţie, fotografia reprezintă un mijloc rapid de a înţelege un lucru şi o formă compactă de a-l memora. Fotografia este ca un citat, ca o maximă sau un proverb. Fiecare dintre noi reţine sute de fotografii, pe care şi le poate aminti oricând. Pomeniţi de cea mai cunoscută fotografie din timpul Războiului Civil din Spania, soldatul republican surprins de obiectivul lui Robert Capa exact în momentul în care e lovit de un glonţ din tabăra inamică, şi aproape oricine a auzit despre acest război îşi va aduce aminte de imaginea alb-negru şi granulată a unui om în cămaşă albă şi cu mânecile suflecate care se prăbuşeşte

pe spate de pe un dâmb, cu brațul drept proiectat în spate și cu pușca scăpându-i din mână; pe punctul de a cădea, mort, peste propria-i umbră.

Este o imagine șocantă și exact ăsta-i scopul. Devenite parte a jurnalismului, imaginile trebuie să atragă atenția, să sperie, să surprindă. Sau, după cum spune vechiul slogan al revistei *Paris Match*, fondată în 1949: „Greutatea cuvintelor, impactul imaginii." Activitatea fotografică este mânată de căutarea unor imagini cât mai dramatice (cum sunt adesea descrise), iar această căutare este parte a normalității unei culturi în care șocul a devenit principalul stimul pentru consum și sursă de valoare. „Frumusețea va fi convulsivă sau nu va fi deloc"*, proclama André Breton. El numea acest ideal estetic „suprarealist", dar, într-o cultură remodelată prin ponderea dominantă a valorilor mercantile, a cere ca imaginile să fie șocante, scandaloase și revelatoare pare să țină de un realism elementar, precum și de un simț al afacerii. Cum altfel poți atrage atenția asupra produsului sau artei cuiva? Cum altfel să-ți lași amprenta când ai de-a face cu o neîncetată expunere la imagini și, mai mult, cu o supraexpunere la o serie de imagini repetitive? Imaginea-șoc și imaginea-clișeu sunt două aspecte ale aceleiași realități. Acum șaizeci și cinci de ani, toate fotografiile reprezentau, într-o anumită măsură, noutăți. (Ar fi fost inimaginabil pentru Virginia Woolf – care a apărut, într-adevăr, pe coperta revistei *Time* din 1937 – ca figura ei să devină într-o bună zi

---

* *„Le beauté sera convulsive ou ne sera pas"*; André Breton, *Nadja*, în *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1988, p. 753. Publicat în 1928, *Nadja* este considerat primul roman suprarealist. (*N.t.*)

o imagine des întâlnită pe tricouri, căni, sacoșe pentru cărţi, magneţi de frigider sau suporturi de mouse.) Fotografiile ilustrând acte de cruzime erau foarte rare în iarna dintre 1936–1937: ororile zugrăvite în fotografiile pe care Virginia Woolf le evocă în volumul *Trei Guinee* păreau informaţii aproape clandestine. În ziua de azi, situaţia este cu totul alta. Preaslăvita și hiperfamiliara imagine – a suferinței, a ruinei – este o prezență de neocolit în cunoștințele noastre despre război livrate de obiectivele aparatelor de fotografiat.

*

Încă de la inventarea aparatelor de fotografiat, în 1839, fotografia și moartea s-au întovărășit. Întrucât o imagine surprinsă cu un aparat de fotografiat este, practic, urma a ceva adus în fața lentilei, fotografiile erau mai presus de orice pictură – ele păstrau cel mai bine amintirea trecutului evaporat sau a apropiaţilor care s-au stins. A surprinde însă momentul morţii era o cu totul altă problemă: posibilitățile aparatului de fotografiat rămâneau limitate atâta timp cât acesta trebuia cărat peste tot, instalat și reglat. Dar când aparatul foto s-a eliberat de trepied și a devenit cu adevărat portabil, când a fost echipat cu un senzor de distanță și cu lentile ce permiteau reușite fără precedent în observarea detaliată de la depărtare, fotografia a dobândit o nemijlocire și o autoritate superioare oricărei mărturii verbale în ceea ce privește transmiterea ororii pe care o reprezintă moartea în masă. Dacă există un an în care puterea fotografiilor de a descrie, și nu doar de a înregistra, cele mai abominabile realități a covârșit cele mai complexe descrieri, acel

an este cu siguranță 1945, când apar imaginile surprinse în aprilie și la începutul lunii mai în lagărele de concentrare din Bergen-Belsen, Buchenwald și Dachau, imediat după eliberarea prizonierilor, precum și fotografiile făcute de martori precum Yosuke Yamahata în zilele ce au urmat incinerării, la începutul lunii august, a locuitorilor din Hiroshima și Nagasaki.

Pentru Europa, șocul începuse cu trei decenii în urmă, în 1914. La numai un an de la declanșarea Marelui Război, așa cum s-a numit el o vreme, mare parte din tot ce era socotit de la sine înțeles până atunci a început să pară fragil, ba chiar cu neputință de apărat. Coșmarul încleștării militare sinucigașe, din care țările beligerante nu se puteau smulge – mai presus de toate măcelul zilnic din tranșeele de pe Frontul de Vest –, li se părea multora imposibil de descris în cuvinte.[1] În 1915, nimeni altul decât maestrul necontestat al învăluirii realității în cuvinte, magicianul prolix Henry James, declara pentru *The New York Times*: „În mijlocul acestor evenimente, este tot atât de greu să-ți găsești cuvintele, pe cât este să-ți suporți propriile gânduri. Războiul a istovit cuvintele; ele și-au pierdut puterea, s-au demonetizat…“ Iar în 1922 Walter Lippmann scria: „În ziua de azi, fotografiile au același impact asupra imaginației pe care altădată îl aveau cuvântul tipărit și, înainte de acesta, cuvântul rostit. Ele par pe deplin reale.“

---

1. În prima zi a Bătăliei de pe Somme, 1 iulie 1916, 60 000 de soldați britanici au fost uciși sau grav răniți – dintre care 30 000 în prima jumătate de oră. După patru luni și jumătate de luptă, fiecare tabără număra peste 1 300 000 de victime, iar frontul britanic și francez avansase cu aproape 8 kilometri.

Fotografiile aveau avantajul că îmbinau două trăsături contradictorii. Pe de o parte, erau creditate cu o obiectivitate intrinsecă, iar pe de alta exprimau cu necesitate un punct de vedere. Erau o înregistrare a realității – o înregistrare incontestabilă, așa cum nici o mărturie verbală, oricât de imparțială, nu putea fi –, întrucât era realizată de un aparat. Și aduceau o mărturie asupra realității – întrucât o persoană trebuise să se afle la fața locului pentru a le face.

Fotografia, consideră Virginia Woolf, „nu este un argument; ea este pur și simplu o constatare a faptelor adresată privirii". Adevărul este însă că ele nu sunt ceva „pur și simplu" și cu siguranță nimeni – nici autoarea, nici oricine altcineva – nu le poate considera fapte. Fiindcă, așa cum adaugă imediat Virginia Woolf, „ochiul e legat de creier; creierul de sistemul nervos. Acest sistem își trimite cât ai clipi mesajele prin toate amintirile și senzațiile prezente." Această prestidigitație face ca fotografiile să fie atât înregistrări obiective, cât și mărturii personale; atât copii fidele sau reproduceri ale unui moment efectiv al realității, cât și o interpretare a acestei realități – o însușire la care literatura aspiră de mult, fără a fi reușit vreodată s-o dobândească.

Cei care subliniază faptul că înregistrarea cu ajutorul aparatelor conferă imaginilor forța constrângătoare a evidenței trebuie să ocolească problema subiectivității celui ce surprinde imaginea. Oamenii vor ca fotografierea atrocităților să aibă greutatea mărturiei, dar nu și meteahna meșteșugului, echivalat cu lipsa de sinceritate și șmecheria. Fotografiile unor evenimente infernale par mai autentice când nu arată de parcă ar fi fost luminate și aranjate „în chip adecvat", fie pentru că fotograful este

un amator, fie pentru că – explicație la fel de bună – a adoptat unul din multele stiluri antiartistice cunoscute. Fiind discrete din punct de vedere artistic, fotografiile de acest gen sunt considerate mai puțin manipulatoare – în prezent, toate imaginile larg răspândite ilustrând suferința sunt puse la îndoială sub acest aspect – și mai puțin înclinate să stârnească empatia sau compasiunea facilă.

Pozele mai puțin retușate nu sunt apreciate doar pentru deosebita lor autenticitate. Unele pot concura chiar cu cele mai bune fotografii, într-atât de permisive sunt standardele privind imaginile memorabile și elocvente. Un exemplu relevant este expoziția de fotografii având ca temă distrugerea World Trade Center, deschisă într-o vitrină din SoHo* la sfârșitul lunii septembrie 2001. Organizatorii expoziției cu titlul răsunător *Here Is New York* lansaseră o invitație deschisă către oricine – profesionist sau amator – deținea imagini care surprindeau atacul și efectele sale. În primele săptămâni au venit peste o mie de răspunsuri, iar din toate fotografiile primite de la cei care au răspuns invitației cel puțin una a fost inclusă în expoziție. Fotografiile – lipsite de legendă și de numele autorului – au fost expuse în două cămăruțe sau incluse într-o serie de diapozitive ce rulau pe monitorul unui calculator (și pe pagina de Internet a expoziției), în timp ce copii de calitate ale acestora au fost puse în vânzare pentru doar 25 de dolari (sumele urmând să fie direcționate către un fond de ajutorare a copiilor victimelor din 11 septembrie). După cumpărarea lor, puteai afla dacă ai achiziționat o fotografie realizată de Gilles Peress (unul dintre

---

* Cartier mic, situat în zona de sud a insulei Manhattan, al cărui nume vine de la *South of Houston* (la sud de Houston). (*N.t.*)

organizatorii evenimentului), de James Nachtwey sau de o oarecare profesoară ieșită la pensie care se aplecase peste geamul dormitorului din apartamentul său închiriat aflat în Greenwich Village, reuşind să surprindă cu aparatul său foto compact* prăbușirea turnului de nord. Subtitlul expoziției, „O democrație a fotografiilor", sugera tocmai faptul că fotografiile unor amatori pot fi fel de reușite ca ale profesioniștilor versați. Și așa și era – ceea ce spune multe despre fotografie, dacă nu chiar despre democrația culturii. Arta fotografică este singura artă majoră în care pregătirea profesională și anii de experiență nu conferă un avantaj insurmontabil asupra persoanelor nepregătite și neexperimentate – din varii motive, între care rolul întâmplării (al norocului) în realizarea fotografiilor, precum și înclinația către ceea ce este spontan, brut, imperfect. (Nu există termen de comparație cu literatura, unde practic nimic nu se datorează norocului sau întâmplării, iar subtilitatea limbajului nu este, de regulă, blamată; la fel se întâmplă și în artele spectacolului, unde nu se poate ajunge la performanță reală fără o epuizantă pregătire zilnică; sau în arta cinematografică, care nu se conduce câtuși de puțin după prejudecățile „antiartă" din fotografia artistică de astăzi.)

Fie că e percepută ca lucrare naivă, fie ca operă a unui meșteșugar experimentat, sensul fotografiei – ca și reacția privitorului – depinde de identificarea ei corectă sau incorectă; adică de cuvinte. Ideea organizării, contextul,

---

* Denumite şi *point-and-shoot cameras* („încadrează şi declanşează"), aparatele foto compacte au ca principală caracteristică dimensiunile reduse şi vizualizarea imaginii printr-un vizor lateral obiectivului. Sunt în principal aparatele folosite de amatori. (*N.t.*)

spațiul și publicul căreia îi era dedicată au transformat această expoziție într-un soi de excepție. Mulțimile de newyorkezi solemni, care au stat la coadă ore în șir pe Prince Street în fiecare zi, de-a lungul întregii toamne a anului 2001, pentru a vedea expoziția *Here Is New York*, nu aveau nevoie de titluri. În această privință, înțelegeau cu prisosință ceea ce priveau, fiecare clădire, fiecare stradă – incendiile, rămășițele, frica, epuizarea, durerea. Desigur însă că, într-o bună zi, va fi nevoie de titluri. Iar atunci interpretările greșite și amintirile distorsionate, precum și exploatarea ideologică a fotografiilor își vor arăta însemnătatea.

În mod normal, dacă există o anumită distanțare față de subiectul surprins, ceea ce „spune" fotografia poate fi citit în mai multe feluri. În cele din urmă, înțelegi dintr-o fotografie ce *ar trebui* să spună. Intercalați într-un lung cadru cinematografic cu un chip total lipsit de expresie imagini disparate, precum un castron cu supă aburindă, o femeie într-un sicriu, un copil jucându-se cu un ursuleț de pluș, și veți vedea că privitorii – după cum a demonstrat în anii 1920 Lev Kuleshov, primul teoretician al filmului, în faimosul său atelier din Moscova – se vor minuna de subtilitatea și registrul expresiv al actorului. În cazul imaginilor statice, ne folosim de ceea ce știm despre drama din care face parte subiectul. „Împărțirea pământului, Extremadura, Spania, 1936", fotografie mult reprodusă aparținând lui David Seymour („Chim") și prezentând o femeie uscățivă, în picioare, cu un copil la sân și cu privirea îndreptată în sus (cu atenție? cu frică?), este adesea socotită drept imaginea cuiva care scrutează cerul cu teamă, în căutarea avioanelor de atac. Expresia de pe chipul femeii și de pe chipurile celor din jur pare încărcată

de teamă. Memoria a modificat această imagine în funcție de propriile sale nevoi, conferind un statut emblematic fotografiei lui Chim nu pentru ceea ce surprinde într-adevăr (o întrunire politică în aer liber care a avut loc cu patru luni înainte de începerea războiului), ci pentru evenimentele de mare rezonanță ce aveau să se petreacă în curând în Spania: folosirea pentru prima oară în Europa a raidurilor aeriene ca armă de război, menite pur și simplu să radă de pe fața pământului orașe și sate.[1] Nu a trecut

1. Nimic din modul barbar al lui Franco de a purta războiul nu s-a întipărit în memorie mai bine decât aceste raiduri, executate în mare parte de unitatea aeriană germană trimisă de Hitler în ajutorul lui Franco, Legiunea Condor, și redate în *Guernica* a lui Picasso. Aceste raiduri aveau însă un precedent. În timpul Primului Război Mondial existase o serie de bombardamente relativ ineficiente și sporadice; de exemplu, raidurile germane asupra unor orașe precum Londra, Paris și Antwerp, executate din zepeline, apoi din avioane. Mult mai devastator fusese însă faptul că națiunile europene începuseră – odată cu atacul aerian italian de lângă Tripoli din octombrie 1911 – să-și bombardeze propriile colonii. Așa-numitele „operațiuni de control aerian“ erau considerate o alternativă economică la costisitoarea practică de a menține garnizoane numeroase pentru a ține în frâu cele mai îndărătnice dintre coloniile britanice. Una dintre acestea era Irakul, care, alături de Palestina, revenise Marii Britanii ca trofeu de război în urma dezmembrării Imperiului Otoman după Primul Război Mondial. Între 1920 și 1924, proaspăt înființata Royal Air Force ataca în mod sistematic satele irakiene și, nu de puține ori, cătune îndepărtate unde s-ar fi putut ascunde rebelii băștinași. Aceste raiduri „se desfășurau încontinuu, zi și noapte, asupra caselor, asupra locuitorilor, recoltelor și vitelor“, tactică descrisă de un locotenent-colonel din Royal Air Force. În anii 1930, opinia publică era oripilată de faptul că măcelul aerian asupra civililor se petrecea în Spania; asemenea lucruri nu trebuiau să se întâmple *aici*. După cum sublinia David Rieff, un sentiment similar a atras atenția asupra actelor de cruzime

mult până ca cerul să se umple de avioane care bombardau ţărani fără pământ precum cei din fotografie. (Priviţi din nou mama care-şi alăptează copilul, priviţi-i fruntea încreţită, ochii mijiţi, gura întredeschisă. Tot atât de înfricoşată pare a fi? Nu pare mai degrabă că-şi mijeşte ochii fiindcă o deranjează soarele?)

Pentru Virginia Woolf, fotografiile pe care le primeşte sunt o fereastră către lumea războiului: ilustrări efective ale subiectului. N-o interesa că fiecare fotografie avea un „autor“ – că fotografiile sunt viziunea *cuiva* –, deşi exact spre sfârşitul anilor 1930 începuse să prindă contur profesiunea mărturiei împotriva războiului şi a atrocităţilor sale cu ajutorul aparatului de fotografiat. Pe vremuri, fotografiile de război apăreau mai ales în cotidiene şi în publicaţii săptămânale. (Ziarele tipăreau fotografii încă din 1880.) Mai târziu, pe lângă revistele consacrate de la sfârşitul secolului XIX, precum *National Geographic* şi *Berliner Illustrierte Zeitung*, care foloseau fotografii pe post de ilustraţii, au apărut reviste săptămânale de largă circulaţie, cele mai importante fiind revista franţuzească *Vu* (în 1929), revista americană *Life* (în 1936) şi cea britanică *Picture Post* (în 1938), destinate exclusiv fotografiilor (însoţite de scurte texte ce decurgeau din imagini) şi „fotoreportajelor“ – cel puţin patru sau cinci fotografii

---

comise de sârbi în Bosnia în anii 1990, începând cu lagărele de la începutul războiului, precum Omarska, până la masacrul din Srebrenica, unde, după ce oraşul a fost abandonat de batalionul olandez trimis de Forţa de Protecţie a Naţiunilor Unite, majoritatea locuitorilor de sex masculin ce nu reuşiseră să fugă – adică peste opt mii de bărbaţi şi băieţi – s-a predat generalului Ratko Mladić, fiind adunaţi laolaltă, împuşcaţi şi aruncaţi în gropi comune. Asemenea lucruri nu trebuie să se mai întâmple *niciodată* aici, în Europa.

ale aceluiaşi autor, urmate de o povestire care sporea dramatismul imaginilor. În ziare, fotografia – una singură – era cea care acompania articolul.

Mai mult, publicată într-un ziar, fotografia de război era înconjurată de cuvinte (de articolul pe care îl ilustra și de alte articole), pe când într-o revistă era mai probabil să apară alături de o imagine „concurentă“ care făcea reclamă unui produs. Când a apărut în revista *Life* din 12 iulie 1937, fotografia lui Capa care surprindea un soldat republican exact în momentul morţii ocupa întreaga pagină din dreapta; pagina din stânga era ocupată de o reclamă la Vitalis, un balsam de păr pentru bărbați – o poză micuță a unui bărbat jucând tenis și un portret mare al aceluiași bărbat îmbrăcat în smoching alb, având părul pieptănat cu cărare, atent netezit și lucitor.[1] Această alăturare – fiecare din cele două imagini presupunea ca cealaltă să treacă în umbră – pare azi nu doar bizară, ci şi învechită.

Într-un sistem bazat pe reproducerea şi difuzarea în masă a imaginilor, calitatea de martor impune apariția unor martori-vedetă, renumiți pentru curajul şi pasiunea lor de a obţine fotografii importante, tulburătoare. Unul dintre primele numere ale revistei *Picture Post* (3 decembrie 1938), care prezenta un ciclu de fotografii ale lui Capa

---

1. Mult admirata fotografie a lui Capa, făcută (după spusele autorului) în 5 septembrie 1936, a fost publicată mai întâi în numărul din 23 septembrie 1936 al revistei *Vu*, deasupra unei alte fotografii, făcută din acelaşi unghi şi cu aceeaşi luminozitate, a unui alt soldat republican prăbuşindu-se şi scăpând puşca din mâna dreaptă, pe acelaşi dâmb; respectiva fotografie n-a mai fost reprodusă niciodată. Prima fotografie a apărut, la scurt timp după aceea, şi în ziarul *Paris-Soir*.

din Războiul Civil din Spania, a pus pe copertă un portret din profil al arătosului fotograf ținând un aparat de fotografiat lipit de față, cu titlul „Cel mai mare fotograf de război din lume: Robert Capa". Fotografii de război au moștenit aureola pe care pacifiștii o mai atribuiau încă participării la război, mai ales când acesta din urmă era socotit a fi unul dintre acele rare conflicte care silesc conștiința să opteze pentru o parte sau alta. (Aproape șase ani mai târziu, războiul din Bosnia a inspirat sentimente partizane asemănătoare printre jurnaliștii care au trăit pentru o vreme în Sarajevo aflat sub asediu.) Spre deosebire de războiul din 1914–1918, considerat de mulți dintre învingători o greșeală colosală, al doilea „război mondial" a fost descris de întreaga tabără învingătoare drept un război necesar, unul care trebuia să fie purtat.

Fotojurnalismul a devenit o profesie consacrată la începutul anilor 1940 – în timpul războiului. Acesta, cel mai puțin controversat dintre toate confruntările moderne, și-a consfințit justețea odată cu revelarea deplină a barbariei naziste la sfârșitul războiului, în 1945, și a oferit fotojurnaliștilor un nou tip de legitimitate, una care avea foarte puține în comun cu disidența de stânga ce înrâurise în mare măsură, în perioada interbelică, utilizarea fotografiei în scopuri grave, inclusiv în cazul volumului lui Ernst Friedrich *Război războiului!* și al primelor încercări ale lui Capa, cea mai cunoscută figură din generația de fotografi angajați politic și preocupați de război și de victimele sale. Odată cu apariția noului curent liberal, ce considera că problemele sociale acute pot fi ușor gestionate, discuțiile privind subzistența și independența fotografilor au trecut în prim-plan. Drept urmare, în 1947, la Paris, Capa împreună cu câțiva prieteni (printre care Chim și

Henri Cartier-Bresson) au creat o cooperativă denumită Agenția Magnum Foto. Scopul imediat al acesteia – care a devenit în scurt timp cel mai influent și mai prestigios consorțiu de fotojurnaliști – era unul practic: să-i reprezinte pe curajoșii fotografi independenți în fața revistelor de fotografie care-i trimiteau în misiune. În același timp, carta agenției – un document cu puternice accente etice, de tipul altor documente fondatoare ale noilor organizații internaționale și asociații întemeiate imediat după încheierea războiului – stipula o misiune cu încărcătură etică mai largă, adresată tuturor fotojurnaliștilor: aceștia aveau îndatorirea de a face cronica vremii lor, fie pe timp de război, fie pe timp de pace, ca martori imparțiali și lipsiți de prejudecăți șovine.

Prin vocea agenției Magnum, fotografia s-a autoproclamat drept o întreprindere globală. Naționalitatea și afilierea jurnalistică națională a fotografilor erau, în principiu, lipsite de importanță. Fotograful putea fi de oriunde. Iar domeniul său era unul singur – „lumea“. Fotograful era un hoinar a cărui destinație preferată erau războaiele ce prezentau un interes neobișnuit (căci existau multe războaie).

Cu toate acestea, memoria războiului, ca orice memorie, e în mare parte locală. Armenii, majoritatea stabiliți în diaspora, păstrează vie amintirea genocidului armean din 1915; grecii nu pot uita sângerosul război civil care a făcut ravagii în Grecia la sfârșitul anilor 1940. Dar pentru ca un război să depășească contextul său imediat și să capteze atenția opiniei publice internaționale, el trebuie privit ca un soi de excepție de la războiul tipic și să reprezinte mai mult decât confruntarea de interese dintre taberele beligerante. Majoritatea războaielor nu dobândesc

niciodată acest sens profund şi indispensabil. Un exemplu: războiul din provincia Chaco (1932–1935), un măcel în care s-au angajat Bolivia (cu o populaţie de un milion de locuitori) şi Paraguay (populaţie de trei milioane şi jumătate), s-a soldat cu o sută de mii de morţi şi a fost documentat de un fotojurnalist german, Willi Ruge, ale cărui superbe prim-planuri de luptă au fost uitate, la fel ca şi respectivul război. Însă Războiul Civil din Spania din a doua jumătate a anilor 1930, războaiele purtate de croaţi şi de sârbi împotriva Bosniei la mijlocul anilor 1990 și drastica înrăutățire a conflictului israeliano-palestinian începând cu anul 2000 – toate aceste confruntări aveau asigurată atenția multor fotojurnalişti, tocmai pentru că erau învestite cu semnificaţia unor lupte mai ample: Războiul Civil din Spania – datorită faptului că reprezenta o opoziţie la ameninţarea fascistă şi (retrospectiv vorbind) o repetiţie generală pentru războiul european sau „mondial" ce avea să vină; războiul din Bosnia – datorită faptului că reprezenta rezistenţa unei ţărişoare din sudul Europei, care se afla la început de drum şi dorea să rămână multiculturală și independentă față de puterea regională dominantă și programul său neofascist de epurare etnică; iar veşnicul conflict privitor la caracterul și guvernarea teritoriilor revendicate atât de evreii israelieni, cât şi de palestinieni – datorită mai multor puncte-cheie, începând cu faima sau notorietatea recunoscută a poporului evreu, puternica rezonanță a exterminării evreilor din Europa de către nazişti, sprijinul însemnat acordat de Statele Unite Israelului și identificarea Israelului cu un stat ce practică apartheidul printr-o dominare brutală a teritoriilor capturate în 1967. În acelaşi timp, războaie mult mai crude decât acestea, în care civilii au fost neîncetat

ucişi din aer şi măcelăriţi pe pământ (războiul civil din Sudan, care durează de decenii, campaniile irakiene împotriva kurzilor, invaziile şi ocuparea Ceneniei de către ruşi) au rămas relativ neacoperite de către fotografi.

Memorabilele scene de suferinţă documentate de distinşi fotografi în anii 1950, 1960 şi la începutul anilor 1970 erau plasate cel mai adesea în Asia sau Africa – victimele foametei din India din fotografiile lui Werner Bischof, victimele războiului şi foametei din Biafra din fotografiile lui Don McCullin, victimele poluării letale dintr-un sat pescăresc japonez din fotografiile lui W. Eugene Smith. Foametea din India şi din Africa nu erau simple dezastre „naturale"; ele puteau fi prevenite; erau crime de mari proporţii. Iar ce se întâmplase în Minamata era, evident, o crimă: Chisso Corporation ştia că deversează în golf deşeuri încărcate cu mercur. (După un an în care a tot făcut fotografii, Smith a suferit răni grave, care aveau săl marcheze pe viaţă, în urma unui atac al unor mercenari angajaţi de Chisso pentru a pune capăt investigaţiei sale fotografice.) Războiul este însă cea mai amplă crimă, iar mare parte dintre cei mai cunoscuţi fotografi au considerat, începând cu mijlocul anilor 1960, că rolul lor era să arate „adevărata" faţă a războiului. Fotografiile color cu săteni vietnamezi torturaţi şi recruţi americani răniţi făcute de Larry Burrows şi publicate de revista *Life*, începând cu 1962, au întărit, cu siguranţă, protestele împotriva prezenţei americane în Vietnam. (În 1971, Burrows, aflat la bordul unui elicopter militar al Statelor Unite ce survola pista Ho Chi Minh din Laos, a fost doborât alături de alţi trei fotografi. Spre mâhnirea multora care, asemeni mie, crescuseră cu această revistă şi se formaseră datorită fotografiilor sale revelatoare despre război şi artă,

revista *Life* avea să se desființeze un an mai târziu.) Burrows a fost primul fotograf important care a ilustrat un întreg război în culori – un nou câștig pentru veridicitate, adică pentru forța impactului. În actualul context politic, cel mai favorabil militarismului de decenii încoace, fotografiile unor soldați nefericiți, cu priviri pustii, care altădată păreau să submineze militarismul și imperialismul, ar putea fi însuflețitoare. Subiectul lor revizuit: tineri americani obișnuiți făcându-și datoria față de țară – o datorie neplăcută, dar înălțătoare.

Cu excepția Europei de astăzi, care și-a revendicat dreptul de a nu se implica în războaie, majoritatea popoarelor continuă să nu pună la îndoială raționalizările oferite de guverne atunci când vor să declanșeze sau să continue un război. Doar anumite împrejurări speciale ar putea face ca un război să devină cu adevărat nepopular. (Perspectiva de a fi omorât nu este neapărat o asemenea împrejurare.) Iar atunci când acest lucru se petrece, materialele adunate de fotografi – acele fotografii care, potrivit lor, demască respectivul conflict – sunt extrem de utile. În absența unui asemenea protest, aceeași fotografie împotriva războiului poate fi interpretată ca ilustrând patosul, sau eroismul, admirabilul sacrificiu de sine într-o confruntare inevitabilă ce nu se poate încheia decât prin victorie sau înfrângere. Intențiile fotografului nu determină înțelesul fotografiei; acesta va avea propriul său parcurs, influențat de capriciile sau de afilierile diverselor comunități ce beneficiază astfel de pe urma ei.

3

Ce înseamnă să protestezi împotriva suferinței, spre deosebire de a o conștientiza?

Iconografia suferinței are o istorie îndelungată. Suferințele cel mai adesea socotite demne de a fi reprezentate sunt cele despre care se crede că sunt provocate de mânie, fie ea de natură divină sau umană. (Suferința provocată de cauze naturale, precum boala sau nașterea, este rareori reprezentată în istoria artei; cea provocată de hazard practic lipsește – de parcă suferința n-ar putea fi provocată de greșeli sau de neșansă.) Grupul statuar reprezentându-i pe Laocoon și pe fiii săi zvârcolindu-se, nenumăratele versiuni pictate și sculptate ale Patimilor lui Isus, precum și inepuizabilul șir de imagini ale martirilor creștini executați cu cruzime – toate urmăresc, cu siguranță, să emoționeze și să impresioneze publicul, să instruiască și să ilustreze. Privitorul poate manifesta compasiune pentru cel aflat în suferință – iar, în cazul sfinților creștini, se poate simți mustrat sau inspirat de credința exemplară și de tăria lor de caracter –, însă asemenea destine se află dincolo de tânguire sau dispută.

Se pare că apetitul pentru imagini care prezintă trupuri în suferință este la fel de puternic ca dorința de a privi nuduri. Secole de-a rândul, în arta creștină, zugrăvirea iadului a oferit satisfacerea acestor două dorințe primare

deopotrivă. Uneori, pretextul pentru asemenea reprezentări era decapitarea dintr-o pildă biblică (Holofern, Ioan Botezătorul) sau povestea unui masacru (uciderea pruncilor evrei, cele unsprezece mii de fecioare*) sau alte asemenea istorisiri având statutul unui eveniment istoric real și al unei sorți nemiloase. De asemenea, găsim în Antichitatea clasică un întreg repertoriu de imagini ale cruzimii greu de suportat – miturile păgâne, chiar mai mult decât pildele creștine, oferă câte ceva pentru toate gusturile. Acestor cruzimi nu le este asociată nici o încărcătură morală. Ele doar provoacă: poți privi așa ceva? Pentru că a fi în stare să privești asemenea imagini fără a tresări poate fi o satisfacție. Și fiorul de groază poate reprezenta o plăcere.

Gravura lui Goltzius *Balaurul devorându-i pe tovarășii lui Cadmos* (1588), în care fața unui bărbat este smulsă cu dinții, nu înfioară la fel ca fotografia unui veteran din Primul Război Mondial căruia i-a fost spulberată fața. Oroarea din prima imagine face parte dintr-un subiect mai amplu – forme într-un peisaj – ce denotă talentul și îndemânarea artistului. Cealaltă imagine este înregistrată cu un aparat de fotografiat și arată, de foarte aproape, îngrozitoarea mutilare a unei persoane reale; atât și nimic mai mult. O cruzime inventată poate fi copleșitoare. (Mie, de pildă, îmi vine greu să privesc marea pictură a lui Tițian reprezentând jupuirea lui Marsyas**, ca de altfel orice

---

* Potrivit tradiției islamice, recompensă acordată după moarte slujitorilor fideli ai lui Mahomed. (*N.t.*)

** Păstor din Frigia care l-a înfruntat pe Apollo în cântatul la flaut. A fost învins de Apollo, însă, pentru a-i pedepsi cutezanța, zeul l-a jupuit de viu. Cunoscut drept un simbol al Forului roman și al libertății. (*N.t.*)

altă imagine cu același subiect.) Când privești însă prim-planul unui act real de cruzime, ești nu doar șocat, ci și rușinat. Poate că singurii oameni care au dreptul să privească reprezentări ale unei asemenea suferințe extreme sunt cei care o pot ușura – să spunem, chirurgii din spitalul militar în care a fost făcută fotografia – sau cei care ar putea învăța ceva din ea. Noi, ceilalți, suntem doar niște privitori perverși, fie că vrem, fie că nu.

În fiecare ipostază, oroarea ne ademenește să devenim fie spectatori, fie lași, incapabili de a privi. Cei care au nervii să privească joacă un rol încuviințat de nenumărate și faimoase ilustrări ale suferinței. Tortura, un subiect canonic în artă, este adesea reprezentată în pictură ca un spectacol, un lucru privit (sau ignorat) de alți oameni. Consecința logică este următoarea: nu, suferința nu poate fi oprită – iar amestecul de martori atenți și martori nepăsători subliniază exact acest lucru.

Practica de a reprezenta suferința cumplită drept ceva ce trebuie deplâns și, pe cât posibil, oprit, pătrunde în istoria imaginilor odată cu apariția unui subiect precis: suferințele la care e supusă populația civilă de către o armată victorioasă dezlănțuită. Este un subiect esențialmente laic apărut în secolul XVII, când luptele pentru putere din epocă au devenit sursă de inspirație pentru artiști. În 1633, Jacques Callot publica o serie de optsprezece gravuri intitulată *Les Misères et les malheurs de la guerre* (*Suferințele și nenorocirile războiului*), care zugrăvea atrocitățile comise împotriva civililor de către trupele franceze în timpul invaziei și ocupării regiunii sale natale, Lorena, în 1630. (Alte șase mici gravuri pe același subiect, realizate de Callot înainte de apariția seriei, au apărut în 1635, anul morții sale.) Perspectiva este amplă și adâncă;

sunt scene vaste cu multe personaje, scene ale unei istorii, iar fiecare titlu este un comentariu sentenţios în versuri privitor la diversele forţe şi destine zugrăvite în respectivele imagini. Callot îşi începe seria cu o gravură ce înfăţişează recrutarea soldaţilor; urmează bătălii cumplite, masacre, prădăciuni, violuri, instrumente de tortură şi execuţie (estrapada, spânzurătoarea, plutonul de execuţie, ţăruşul, roata), răzbunarea ţăranilor faţă de soldaţi; seria se încheie cu distribuirea unor recompense. Felul în care fiecare gravură insistă pe cruzimea armatei cuceritoare e cutremurător şi fără precedent, însă soldaţii francezi rămân doar principalii răufăcători în această orgie de violenţă; cu sensibilitatea sa creştină şi umanistă, Callot reuşeşte nu doar să deplângă sfârşitul independenţei Ducatului de Lorena, ci şi să surprindă situaţia jalnică a soldaţilor de după război, cerşind ghemuiţi pe marginea unui drum.

Printre succesorii lui Callot se numără Hans Ulrich Franck, un artist german puţin cunoscut, care în 1643, spre sfârşitul Războiului de Treizeci de Ani, a început să execute o serie de gravuri ce avea să numere (în 1656) douăzeci și cinci de lucrări zugrăvind uciderea unor ţărani de către soldaţi. Dar concentrarea cu precădere asupra ororilor războiului şi a ticăloşiei soldaţilor cuprinşi de furie ucigaşă survine odată cu Goya, la începutul secolului XIX. *Los desastres de la guerra* (*Dezastrele războiului*), o serie numerotată de optzeci şi trei de gravuri realizate între 1810 și 1820 (şi publicată mai întâi, cu excepţia a trei gravuri, în 1863, la treizeci şi cinci de ani după moartea sa), zugrăveşte atrocităţile săvârşite de soldaţii lui Napoleon care au invadat Spania în 1808, pentru a înăbuşi insurecţia împotriva stăpânirii franceze.

Imaginile lui Goya îl apropie pe privitor de oroare. Toate ornamentele spectaculozităţii au fost eliminate: peisajul este doar o atmosferă întunecoasă, abia schiţată. Războiul nu este un spectacol. Iar seria de gravuri a lui Goya nu este o naraţiune: fiecare imagine, asociată cu o scurtă legendă ce deplânge ticăloşia invadatorilor şi monstruozitatea suferinţelor provocate, este independentă de celelalte. Efectul lor cumulat este copleşitor.

Cruzimile macabre din *Dezastrele războiului* sunt menite să-l trezească, să-l şocheze, să-l rănească pe privitor. Arta lui Goya, aidoma celei a lui Dostoievski, reprezintă un moment de cotitură în istoria sentimentelor morale şi durerii – ambele sunt la fel de originale, de profunde, de captivante. Odată cu Goya, arta atinge un nou nivel de sensibilitate faţă de suferinţă. (Ca şi noi subiecte capabile să creeze empatie: de exemplu, într-o pictură de-a sa, un muncitor rănit este cărat de pe un şantier.) Redarea barbariilor războiului se înfăţişează ca un asalt asupra sensibilităţii publicului. Frazele expresive scrise de mână sub fiecare imagine reprezintă un comentariu al provocării. În timp ce imaginea, ca orice imagine, te invită să priveşti, legenda insistă cel mai adesea tocmai pe dificultatea de a privi. O voce, probabil a artistului, îl împunge mereu pe privitor: suporţi să priveşti asta? Una dintre legende declară: Nu se poate privi (*No se puede mirar*). Alta: Asta e rău (*Esto es malo*). Alta ripostează: Asta-i şi mai rău! (*Esto es peor!*). Alta strigă: Ăsta-i lucrul cel mai rău! (*Esto es lo peor!*). Alta proclamă: Barbarilor! (*Bárbaros!*). Ce sminteală! (*Que locura!*), strigă alta. Alta: Grozav lucru! (*Fuerte cosa es!*). Iar alta: De ce? (*Por qué?*).

Legenda unei fotografii este de obicei neutră, pur informativă: o dată, un loc, un nume. O fotografie făcută într-o

misiune de recunoaștere din Primul Război Mondial (primul război în care aparatele de fotografiat au fost intens folosite pentru spionajul militar) nu se putea intitula „Abia aștept să cotropesc zona!“, după cum nici radiografia unei fracturi multiple nu poate fi adnotată „Pacientul probabil va șchiopăta!“. Nici nu e nevoie ca vocea fotografului să vorbească în locul fotografiei, oferind asigurări privind veridicitatea imaginii, așa cum face Goya în *Dezastrele războiului*, scriind în josul unei imagini: Am văzut asta (*Yo lo ví*), iar dedesubtul alteia: Acesta este adevărul (*Esto es lo verdadero*). Bineînțeles că fotograful a văzut ceea ce prezintă imaginea. Și bineînțeles că, dacă nu a intervenit vreo falsificare sau vreo greșeală, este adevărat.

Limbajul uzual stabilește diferența dintre imagini desenate de mână, precum gravurile lui Goya, și fotografii prin convenția potrivit căreia artiștii „creează“ desene și picturi, în timp ce fotografii „surprind“ fotografii.* Dar chiar dacă este o întipărire (și nu un ansamblu format din întipăriri fotografice separate), imaginea fotografică nu poate fi o simplă peliculă pe care se transpune un fapt petrecut. Ea este întotdeauna imaginea aleasă de cineva; a fotografia înseamnă a încadra, iar a încadra înseamnă a exclude. Mai mult, prelucrarea fotografiilor a început cu mult înaintea erei digitale și a manipulărilor realizate în Photoshop: a fost dintotdeauna posibil ca o fotografie să nu ilustreze întru totul realitatea. O pictură sau un desen sunt considerate falsuri atunci când se descoperă că nu aparțin artistului căruia îi fuseseră atribuite. O fotografie – sau un document filmat disponibil pe micul ecran sau pe

* În limba engleză: *to make* (pentru picturi, desene) și *to take* (pentru fotografii). (*N.t.*)

Internet – este socotită un fals dacă se dovedește că-l amăgeşte pe privitor în legătură cu scena pe care-și propune s-o ilustreze.

Faptul că atrocitățile săvârşite de soldații francezi în Spania nu s-au întâmplat întocmai așa cum au fost zugrăvite – de pildă, că victima nu arăta exact așa sau că scena nu se petrecea lângă un copac – nu descalifică în nici un fel *Dezastrele războiului*. Imaginile lui Goya sunt o sinteză. Ele nu pretind decât că *asemenea* lucruri s-au petrecut. Pe de altă parte, orice fotografie sau montaj video are pretenția că reprezintă fidel ceea ce se afla în fața lentilelor aparatului. O fotografie n-ar trebui să evoce, ci să arate. Acesta este motivul pentru care, spre deosebire de imaginile create, fotografiile pot fi considerate mărturii. Însă mărturii a ce? Bănuiala că „Moartea unui soldat republican“ a lui Capa – lucrare intitulată „Soldat prăbușindu-se“ în catalogul oficial al operelor lui Capa – n-ar ilustra exact ceea ce se pretinde (una dintre ipoteze susţine că surprinde un antrenament desfăşurat în apropierea liniei frontului) continuă să fie o preocupare în discuțiile despre fotografiile de război. Când vine vorba despre fotografii, toată lumea pare să ia lucrurile literal.

*

Imaginile suferinţelor îndurate în timpul războiului sunt atât de răspândite în ziua de azi, încât putem uita cu uşurinţă că, până de curând, nimeni nu aştepta asemenea imagini de la fotografii cu renume. Din punct de vedere istoric, fotografii au oferit mai ales imagini pozitive ale faptelor de arme, imagini ale satisfacţiei de a începe sau de a purta un război. Dacă puterea politică ar fi avut

ultimul cuvânt, fotografia de război, ca și cea mai mare parte a poeziei dedicate războiului, ar fi trâmbițat sprijinul față de sacrificiul soldaților.

Într-adevăr, istoria fotografiei de război începe cu o asemenea misiune dezonorantă. Este vorba despre Războiul Crimeii, iar fotograful, Roger Fenton, invariabil denumit primul fotograf de război, nu era altceva decât fotograful „oficial" al acestui război, trimis de către guvernul britanic în Crimeea la începutul anului 1855, la solicitarea Prințului Albert. Conștient de nevoia de a contracara rapoartele alarmiste privind riscurile și privațiunile neprevăzute îndurate de soldații britanici trimiși în Crimeea cu un an în urmă, guvernul a apelat la un faimos fotograf profesionist pentru a oferi o altă perspectivă, mai pozitivă, asupra tot mai nepopularului război.

Edmund Gosse povestește în *Father and Son* (1907), memoriile sale despre copilăria petrecută în Marea Britanie la mijlocul secolului XIX, cum a reușit Războiul Crimeii să tulbure chiar și familia sa extrem de pioasă și ruptă de problemele lumești, membră a unei secte evanghelice numită Plymouth Brethren:

> Declarația de război adresată Rusiei a fost primul suflu din lumea exterioară care a pătruns în recluziunea noastră calvinistă. Părinții mei au acceptat să citească un cotidian, ceea ce nu mai făcuseră până atunci, și am început să discutăm cu înflăcărare despre ce se petrecea în ținuturi pitorești, pe care tata și cu mine le căutam pe hartă.

Războiul a fost dintotdeauna și a rămas știrea cea mai incitantă și mai pitorească. (Alături de acel neprețuit substitut al războiului, confruntările sportive internaționale.) Însă acest război era mai mult decât o simplă știre. Era

o știre proastă. Venerabilul ziar londonez, lipsit de poze, în fața căruia cedaseră părinții lui Gosse, *The Times*, critica incompetenta conducere militară responsabilă de prelungirea războiului soldat cu atâtea victime în tabăra britanică. Bilanțul pierderilor omenești provocate de alte cauze decât lupta efectivă era înspăimântător – douăzeci și două de mii de soldați s-au îmbolnăvit și au murit; multe alte mii și-au pierdut membrele degerate în lunga iarnă rusească din timpul prelungitului asediu al Sevastopolului –, iar câteva incursiuni militare fuseseră dezastruoase. Era încă iarnă atunci când Fenton a ajuns în Crimeea pentru o ședere de patru luni, angajându-se să-și publice fotografiile (sub forma unor gravuri) într-un săptămânal mai puțin venerabil și mai puțin critic, *The Illustrated London News*, să le expună într-o galerie și să le adune într-o carte ce urma să fie pusă în vânzare la întoarcerea sa.

Primind instrucțiuni de la Ministerul de Război să nu fotografieze soldații morți, mutilați sau bolnavi, și împiedicat să fotografieze aproape orice alt subiect cu buclucașa tehnologie de surprindere a imaginilor, Fenton s-a rezumat să prezinte războiul ca o onorabilă deplasare a unui grup de bărbați. Cum fiecare imagine avea nevoie de o tratare chimică specială în camera obscură, iar timpul de expunere putea fi de până la cincisprezece secunde, Fenton nu-i putea fotografia pe ofițerii britanici discutând în aer liber sau pe soldații obișnuiți orientându-și tunurile, decât după ce-i ruga să se așeze împreună conform indicațiilor sale și să stea nemișcați. Fotografiile sale ilustrează viața militarilor în spatele frontului; războiul – forfota, degringolada, tragediile – rămân în afara obiectivului aparatului. Singura dintre fotografiile făcute

de Fenton în Crimeea care depășește consemnarea benignă este „Valea umbrei morții“*, al cărei titlu evocă deopotrivă consolarea psalmistului biblic și dezastrul din luna octombrie a anului precedent, în care șase sute de soldați britanici au fost prinși într-o ambuscadă pe un câmp de lângă orașul Balaklava – în poemul scris în memoria evenimentului, „Șarja brigăzii de cavalerie ușoară“, Tennyson a numit acest loc „valea Morții“. Fotografia comemorativă a lui Fenton este un portret al absenței, al morții fără morți. Este singura dintre fotografiile sale care nu avea nevoie de nici o pregătire, întrucât nu prezenta decât un drum larg și răscolit, presărat cu pietre și ghiulele, care șerpuiește printr-o câmpie stearpă, către zarea îndepărtată.

Un ciclu de imagini mai îndrăznețe, luate după bătălie și prezentând moartea și distrugerea, imagini ce subliniază nu atât pierderile suferite, cât cumplitele abuzuri ale forței militare britanice, aparține unui alt fotograf care a vizitat teatrul de război din Crimeea. Felice Beato, naturalizat britanic (s-a născut la Veneția), a fost primul fotograf care a participat la mai multe războaie: în afară de prezența sa în Crimeea în 1855, a participat și la Răscoala Sipailor** (ceea ce britanicii denumeau Rebeliunea Indiană) din 1857-1858, la al Doilea Război al Opiului***

---

* Citat din Vechiul Testament, Psalmul 23:4: „Chiar dacă ar fi să umblu prin valea umbrei morții, nu mă tem de nici un rău, căci Tu ești cu mine.“ (*N.t.*)

** Răscoala Sipailor (1857–1859) a dus la dizolvarea Companiei Indiilor Orientale și la proclamarea Indiei drept colonie a Coroanei britanice. (*N.t.*)

*** Al Doilea Război al Opiului (1856–1860) a opus mai multe puteri vestice Chinei, Marea Britanie angajându-se în acest război pentru a forța deschiderea porturilor chineze comerțului cu opiu. (*N.t.*)

din 1860 şi la războaiele coloniale sudaneze* din 1885. La trei ani după ce Fenton a realizat fotografiile sale anodine despre un război din care Anglia nu a ieşit prea bine, Beato preamărea crâncena victorie a armatei britanice asupra unei revolte a soldaţilor indieni aflaţi sub comanda coroanei, prima provocare importantă pentru stăpânirea britanică din India. Tulburătoarea fotografie a lui Beato, care surprinde Palatul Sikandar Bagh din Lucknow eviscerat de bombardamentele britanice, înfăţişează o curte presărată cu oasele rebelilor.

Prima încercare de a documenta exhaustiv un război a avut loc câţiva ani mai târziu, în timpul Războiului Civil din America, și a aparținut unei firme de fotografi din Nord conduși de Mathew Brady, care-i făcuse câteva portrete oficiale preşedintelui Lincoln. Fotografiile de război marca Brady – majoritatea efectuate de către Alexander Gardner şi Timothy O'Sullivan, în ciuda faptului că erau întotdeauna atribuite patronului lor – ilustrau subiecte convenţionale, precum tabere de ofiţeri şi infanterişti, oraşe aflate în calea războiului, artilerie, nave, precum şi bine-cunoscutele imagini cu soldaţi unionişti şi confederaţi zăcând morți în împrejurimile devastate ale oraşelor Gettysburg şi Antietam. Deşi Brady şi echipa sa au primit autorizaţia de a pătrunde pe câmpul de luptă ca un privilegiu din partea lui Lincoln însuși, fotografii nu aveau nici o împuternicire, aşa cum a avut Fenton. Statutul lor a evoluat într-un mod mai americănesc, sprijinul

* Războaie purtate de sudanezi, sub conducerea predicatorului religios Mohammad Ahmed, supranumit al-Mahdi, împotriva stăpânirii egiptene, încununate de cucerirea oraşului Khartoum (1885) şi încheiate cu intervenţia militară britanică (1898). (*N.t.*)

mai mult formal al guvernului lăsând loc inițiativei particulare individuale sau de grup.

Prima justificare a imaginilor brutale cu soldați morți, care încălcau în mod flagrant un tabu, a fost simpla datorie de a consemna realitatea. „Aparatul de fotografiat este ochiul istoriei", se spune că ar fi afirmat Brady. Iar istoria, invocată drept un adevăr incontestabil, era strâns legată de o anumită idee despre subiectele ce trebuiau analizate cu mai multă atenție, idee cunoscută sub numele de realism, care în scurt timp a ajuns să aibă mai mulți adepți în rândul romancierilor decât printre fotografi.[1] În numele realismului, se permitea – și se cerea – ca fotografii să ilustreze fapte neplăcute, brutale. Asemenea imagini transmit și „o morală sănătoasă", ilustrând „oroarea consternantă și realitățile războiului, spre deosebire de parada ce-i este asociată", scria Gardner în textul ce însoțea fotografiile lui O'Sullivan reprezentând soldați confederați

---

1. Realismul puțin apreciat al fotografiilor cu soldați uciși zăcând pe câmpul de luptă este dramatizat în romanul *Semnul roșu al curajului*, în care totul este privit prin conștiința debusolată și îngrozită a unui personaj care putea fi unul dintre acei soldați. Publicat în 1895, la treizeci de ani după încheierea războiului (Crane s-a născut în 1871), romanul pacifist al lui Stephen Crane, puternic vizual, scris la persoana întâi, este din punct de vedere al emoției, mult diminuate, departe de viziunea contemporană complexă a lui Walt Whitman asupra războiului ca „îndeletnicire sângeroasă". În *Drum-Taps (Bătăi de tobă)*, ciclul de poeme publicat de Whitman în 1865 (și inclus apoi în volumul *Fire de iarbă*), apar mai multe voci. Deși nu foarte entuziast cu privire la acest război, pe care-l considera fratricid, și în ciuda amărăciunii pricinuite de suferințele ambelor tabere, Whitman n-a reușit să facă abstracție de acordurile glorioase și eroice ale războiului. Aceste acorduri l-au făcut să-și păstreze vocea solemnă, chiar dacă o solemnitate în stilul său personal, o solemnitate generoasă, complexă și pasională.

căzuți, cu chipurile în agonie întoarse către privitori, publicate după încheierea războiului în albumul colectiv al firmei Brady. (Gardner a încetat să mai lucreze pentru Brady în 1863.) „Iată îngrozitoarele detalii! Fie ca ele să prevină apariţia unei alte asemenea calamităţi naţionale." Însă franchețea celor mai memorabile fotografii din *Album de schițe fotografice din război ale lui Gardner* (1866) nu însemna neapărat că el și colegii lui fotografiau subiectele așa cum le găseau. A fotografia însemna a compune (în cazul subiectelor cu personaje umane, a așeza), iar dorința de a aranja elementele din imagine nu dispărea chiar dacă subiectul era imobilizat sau imobil.

Deloc surprinzător, multe dintre imaginile canonice prezente în primele fotografii de război s-au dovedit a fi înscenate sau realizate cu persoane năimite. Mergând spre Sevastopol cu camera sa obscură trasă de cai, Fenton a ajuns în valea presărată cu rămășițe de obuze, unde a făcut două fotografii cu trepiedul în aceeași poziție. În prima variantă a faimoasei fotografii pe care avea să o numească „Valea umbrei morții" (în ciuda titlului, nu aici avusese loc fatala șarjă a Brigăzii de Cavalerie Ușoară), partea stângă a drumului e plină de ghiulele, dar înainte să facă cea de-a doua fotografie – cea care este întotdeauna reprodusă –, Fenton a dispus el însuși ca ghiulelele să fie împrăştiate pe drum. Imagine a unui peisaj dezolant unde muriseră într-adevăr mulți oameni, fotografia lui Beato cu Palatul Sikandar Bagh se numără printre primele care au surprins ororile războiului, însă a avut nevoie de o pregătire mult mai amănunțită a subiectului. Atacul asupra palatului a avut loc în noiembrie 1857, iar după încheierea sa, trupele britanice victorioase şi unităţile indiene loiale au scotocit palatul cameră cu cameră și i-au ucis

cu baioneta pe cei o mie opt sute de soldați indieni (*sepoy*) supraviețuitori, deveniți acum prizonieri, aruncându-le cadavrele în curte; vulturii și câinii s-au ocupat de restul. Pentru fotografia sa făcută în martie sau aprilie 1858, Beato a transformat ruinele palatului într-un șantier de exhumare, așezând câțiva indieni lângă două coloane în fundal și răspândind oase umane prin curte.

Cel puțin era vorba despre oase vechi. Acum este bine cunoscut faptul că echipa lui Brady a rearanjat și a mutat corpurile câtorva dintre soldații abia decedați la Gettysburg: fotografia intitulată „Adăpostul unui trăgător de elită rebel, Gettysburg“ prezintă de fapt un soldat confederat mort care a fost mutat pe câmpul de luptă din locul unde căzuse și așezat într-un peisaj mai fotogenic, respectiv într-o adăpost alcătuit din două blocuri de piatră ce flancau o baricadă din bolovani, alături de o pușcă ce sprijinea baricada, așezată de Gardner chiar lângă cadavru. (Aceasta pare să semene nu cu pușca specială pe care o foloseau trăgătorii de elită, ci cu o pușcă obișnuită de infanterie; Gardner nu știa însă acest lucru sau l-a trecut cu vederea.) Ciudat este nu faptul că multe dintre fotografiile de presă din trecut, devenite adevărate simboluri, inclusiv câteva dintre cele mai cunoscute fotografii din al Doilea Război Mondial, s-au dovedit a fi înscenate, ci faptul că ne surprinde și ne dezamăgește întotdeauna să aflăm că au fost înscenate.

Cel mai tare ne îngrozește să aflăm că au fost înscenate exact acele fotografii care surprind drame personale, în special dragostea și moartea. „Moartea unui soldat republican“ impresionează tocmai fiindcă este un moment real, surprins accidental; dacă s-ar dovedi că soldatul a pozat pentru Capa, și-ar pierde întreaga valoare. Robert

Doisneau n-a cerut niciodată explicit ca fotografia sa realizată în 1950 pentru revista *Life* și prezentând un cuplu care se sărută pe un trotuar de lângă Hôtel de Ville din Paris să fie recunoscută drept instantaneu. Cu toate acestea, la peste patruzeci de ani după publicare, când s-a aflat că fotografia fusese un aranjament regizoral cu o femeie și un bărbat angajați de Doisneau pentru a se pupa, mulți dintre cei ce o consideraseră imaginea iubirii romantice și a Parisului romantic au fost profund îndurerați. Ne-am dori ca fotograful să fie un spion în casa iubirii și a morții, iar cei fotografiați să nu fie conștienți de prezența aparatului de fotografiat, să fie luați prin surprindere. Nici o viziune sofisticată despre ceea ce este sau ar trebui să fie fotografia nu poate micșora vreodată satisfacția oferită de fotografia unui eveniment neașteptat surprins în plină desfășurare de către un fotograf aflat pe fază.

Dacă am considera autentice doar acele fotografii realizate ca urmare a faptului că fotograful se afla prin apropiere, cu aparatul la îndemână, puține dintre fotografiile ilustrând biruințe ar trece examenul. Luați, de pildă, înfigerea unui steag pe o înălțime în urma câștigării unei bătălii. Faimoasa fotografie ce surprinde înălțarea drapelului american la Iwo Jima în 23 februarie 1945 s-a dovedit a fi o „reconstituire“ a lui Joe Rosenthal, fotograf de la Associated Press, care a surprins ceremonia de dimineață a înălțării drapelului executată mai târziu în aceeași zi cu un steag mai mare. Se spune că o fotografie a victoriei tot atât de simbolică – cea realizată pe 2 mai 1945 de către fotograful de război sovietic Evgheni Haldei, în care soldații ruși ridică steagul roșu deasupra Reichstagului în timp ce Berlinul continuă să ardă – a fost o faptă de vitejie

regizată pentru aparatul de fotografiat. Mai complicat este însă cazul unei mult reproduse fotografii optimiste, realizată la Londra în 1940 (în timpul Blitzkriegului), căci autorul ei, și deci circumstanțele în care a fost făcută, rămân necunoscute. În această fotografie, prin zidul căzut al castelului Holland House, în biblioteca crunt avariată și fără acoperiș, printre dărâmături, se văd trei domni aflați la o oarecare distanță unul de altul în fața a doi pereți ale căror rafturi cu cărți au rămas miraculos intacte. Unul se uită lung la cărți; altul apucă cu degetul cotorul unei cărți pe care vrea s-o ia din raft; celălalt, cu o carte în mână, citește – imaginea elegant compusă trebuie să fi fost înscenată. E plăcut să-ți închipui că imaginea nu este pura invenție a unui fotograf hoinărind prin Kensington după un raid aerian, care, descoperind biblioteca marelui castel din vremea regelui Iacob expusă privirii, a adus trei bărbați ca să joace rolul cititorilor imperturbabili; preferăm să credem că cei trei domni au fost observați în castelul distrus în timp ce-și satisfăceau apetitul intelectual, iar fotograful n-a făcut mai mult decât să-i poziționeze altfel, pentru ca efectul fotografiei să fie mai puternic. Oricum ar fi, fotografia surprinde farmecul și autenticitatea unei perioade, simbolul idealului de mult dispărut al tăriei de caracter și al sângelui rece britanic. Cu timpul, multe fotografii înscenate devin dovezi istorice, în ciuda impurității lor – ca de altfel majoritatea dovezilor istorice.

Abia începând cu războiul din Vietnam se știe cu oarecare exactitate că nici una dintre cele mai cunoscute fotografii nu au fost înscenate. Iar acest lucru este esențial pentru autoritatea morală a acestor imagini. Groaznica fotografie emblematică pentru războiul din Vietnam, rea-

lizată în 1972 de către Huynh Cong Ut, care prezintă copii dintr-un sat bombardat de americani cu napalm fugind de-a lungul șoselei și urlând de durere, aparține acelui gen de fotografii ce nu pot fi regizate cu nici un chip. Acest lucru este valabil pentru fotografiile bine-cunoscute făcute în cele mai fotografiate războaie de atunci și până acum. Faptul că au existat atât de puține fotografii de război înscenate începând cu războiul din Vietnam înseamnă că fotografii ascultă de un standard mai înalt de probitate jurnalistică. În parte, explicația ar putea fi aceea că, în Vietnam, televiziunea a devenit principalul canal prin care erau arătate imagini din război, iar fotograful curajos și singuratic, cu aparatul său Leica sau Nikon, acționând mai mereu departe de privirile altora, trebuia acum să concureze cu echipele televiziunilor și să le suporte proximitatea: a fi martorul unui război nu mai era nici pe departe o cutezanță solitară. Din punct de vedere tehnic, posibilitățile de a falsifica și de a manipula electronic imaginile sunt mai mari ca niciodată – aproape nelimitate. Însă practica de a inventa secvențe vizuale de știri dramatice, de a le regiza, se pare că va deveni în curând o artă pierdută.

4

Doar aparatele de fotografiat pot surprinde și păstra pentru totdeauna momentul exact al morții, iar fotografiile făcute pe câmpul de luptă care ilustrează acest moment (sau momentul dinaintea morții) sunt printre cele mai apreciate și reproduse fotografii de război. Nu poate exista nici o urmă de îndoială privind autenticitatea fotografiei pe care Eddie Adams i-a făcut-o în 1968 șefului poliției naționale sud-vietnameze, generalul de brigadă Nguyen Ngoc Loan, în timp ce împușca un suspect vietcong pe o stradă din Saigon. Cu toate acestea, era o înscenare – a generalului Loan, care l-a dus pe prizonier, cu mâinile legate la spate, până în strada unde se adunaseră jurnaliștii; n-ar fi dus la îndeplinire sumara execuție în acel loc dacă jurnaliștii n-ar fi fost de față. Stând lângă prizonier, astfel încât camerele din spatele lui să poată înfățișa atât profilul său, cât și fața prizonierului, Loan țintește direct. Fotografia lui Adams surprinde momentul în care e tras glonțul; victima, schimonosindu-se, n-a început încă să se prăbușească. Cât despre privitor, privitorul care vă vorbește, chiar și după mulți ani de la realizarea fotografiei... ce se poate spune? Putem privi îndelung aceste fețe fără a desluși misterul, și indecența, participării la un asemenea spectacol.

Mai tulburătoare este posibilitatea de a privi oameni care știu că au fost condamnați la moarte: de pildă, cele

şase mii de fotografii ţinute ascunse, făcute între 1975 şi 1979 la o închisoare secretă dintr-un fost liceu din Tuol Sleng, suburbie a oraşului Phnom Pehn, devenit casă a morţii pentru peste paisprezece mii de cambodgieni care erau acuzaţi că ar fi „intelectuali“ sau „contrarevoluţionari“ – documentele privind această atrocitate au fost furnizate de funcţionarii de la arhiva Khmerilor Roşii* – şi care au stat fiecare în faţa aparatului înainte de a fi ucişi.[1] Decenii mai târziu, publicarea câtorva dintre aceste fotografii într-o carte intitulată *The Killing Fields* (Câmpurile morţii) ne permite să privim chipurile care se uită în obiectivul aparatului – deci spre noi. Dacă ar fi să credem în veridicitatea fotografiei făcute de Capa de la o anumită distanţă, soldatul republican spaniol tocmai a murit: nu vedem decât o figură neclară, un corp şi un cap, o mişcare, îndepărtându-se de cameră pe măsură ce victima cade. Aceşti cambodgieni însă, femei şi bărbaţi de toate vârstele, inclusiv mulţi copii, fotografiaţi de la doar câţiva metri, de obicei de la bust în sus, privesc mereu către moarte – la fel ca în tabloul lui Tiţian *Jupuirea lui Marsyas*, în care pumnalul lui Apollo este într-o eternă

---

* După ce a câştigat războiul civil din 1975, regimul Khmerilor Roşii a transformat liceul din Tuol Sleng într-o închisoare de maximă siguranţă (S-21) unde au fost încarcerate, până în 1979, în jur de 17 000 de persoane suspectate de spionaj şi trădare. Acuzaţii au fost torturaţi şi apoi ucişi, numărul total al supravieţuitorilor fiind doisprezece. (*N.t.*)

1. După cum au dovedit recente cercetări ale dosarelor NKVD din arhivele baltice şi ucrainene, precum şi din arhiva centrală de la Lubianka (fostul sediu KGB), fotografierea prizonierilor politici şi a presupuşilor contra-revoluţionari chiar înainte de a-i ucide a fost o practică obişnuită şi în Uniunea Sovietică în anii 1930 şi 1940.

coborâre –, sunt mereu pe cale să fie uciși, să sufere o nedreptate. Iar privitorul se află în aceeași ipostază cu lacheul din spatele aparatului de fotografiat; este o experiență răscolitoare. Numele fotografului se cunoaște – Nhem Ein – și poate fi amintit aici. Cei pe care i-a fotografiat, cu fețele uluite, cu trupurile vlăguite și cu numerele prinse de cămăși, rămân un grup de victime anonime.

Dar chiar dacă le-am ști numele, tot ar fi niște necunoscuți pentru „noi". Când Virginia Woolf scrie despre una dintre fotografiile pe care le primise că prezintă cadavrul unei femei sau al unui bărbat atât de mutilat încât ar putea fi, la fel de bine, cadavrul unui porc, ea vrea să sublinieze faptul că forța ucigașă a războiului distruge ceea ce ne separă ca indivizi și ne diferențiază ca ființe umane. Așa arată, desigur, războiul din exterior, asta e imaginea lui.

Victime, rude îndurerate și consumatori de știri – toți au o anumită legătură, mai mult sau mai puțin strânsă, cu războiul. Cele mai fidele reprezentări ale războiului și ale rănilor devastatoare pe care le provoacă sunt cele ce par mai străine, deci cel mai probabil necunoscute. În privința subiectelor apropiate, fotografii trebuie să fie mai rezervați.

În octombrie 1862, la o lună după bătălia din Antietam, când fotografiile lui Garden și O'Sullivan au fost expuse la galeria lui Brady din Manhattan, în ziarul *The New York Times* a apărut următorul comentariu:

> Puțin le pasă celor vii care se îngrămădesc pe Broadway de morții din Antietam, însă ne închipuim că nu s-ar mai îmbrânci cu atâta nepăsare mergând pe bulevard, că ar hoinări mai puțin tihnit dacă de-a lungul trotuarului s-ar găsi câteva

cadavre însângerate, aduse direct de pe front. Lumea ar merge în vârful picioarelor şi le-ar ocoli cu grijă...

Alăturându-se celor care îi acuză dintotdeauna pe cei cruţaţi de război că sunt complet indiferenţi faţă de suferinţa pe care nu o pot vedea, reporterul rămâne la fel de ambivalent în privinţa caracterului nemijlocit al fotografiei.

Cei care au murit pe front ne apar foarte rar chiar şi în vis. Vedem lista cu nume la micul dejun, în ziarul de dimineaţă, dar alungăm gândul cu o cafea. Domnul Brady însă a reuşit să ne aducă în case crunta realitate şi gravitatea războiului. Chiar dacă n-a adus cadavre şi nu le-a aşezat în curte şi de-a lungul străzilor, el a făcut ceva foarte asemănător... Aceste fotografii sunt de o extraordinară claritate. Cu ajutorul unei lupe pot fi observate chiar trăsăturile victimelor. N-am vrea să ne aflăm în galerie când una dintre femeile care se apleacă să le privească şi-ar recunoaşte soţul, fiul sau fratele printre şirurile încremenite și neînsufleţite de cadavre care zac în aşteptarea tranşeelor abisale.

Fotografiile stârnesc admiraţie, dar și dezaprobare pentru durerea pe care ar putea-o provoca rudelor feminine ale decedatului. Aparatul de fotografiat îl aduce pe privitor aproape, prea aproape; cu ajutorul unei lupe – căci aici se cere o examinare mai atentă –, „extraordinara claritate" a fotografiilor oferă informaţii inutile și indecente. Totuși, reporterul de la *Times* nu se poate abţine să nu dramatizeze prin simpla alegere a cuvintelor („cadavrele însângerate" pregătite pentru „tranșeele abisale"), acuzând realismul inadmisibil al imaginilor.

Odată cu epoca aparatelor de fotografiat, realitatea trebuie să facă faţă unor noi provocări. Ceea ce este real

poate să nu fie suficient de impresionant, și de aceea poate avea nevoie de intensificare; sau de o reconstituire mai convingătoare. Astfel, primul documentar despre o luptă – un incident intens mediatizat petrecut în Cuba în timpul războiului americano-spaniol din 1898, cunoscut drept Bătălia de pe dealul San Juan – surprindea de fapt un atac regizat pentru cameramanii de la studiourile Vitagraph de către colonelul Theodore Roosevelt și cavaleria sa de voluntari, Rough Riders, asaltul propriu-zis fiind socotit, după filmare, insuficient de dramatic. Sau imaginile erau prea cumplite și trebuia renunțat la ele în numele decenței și al patriotismului – precum imaginile în care apar, fără a fi acoperiți corespunzător, soldații noștri decedați. La urma urmei, inamicul este cel care etalează morții. În Războiul Anglo-Bur (1899-1902), după victoria de pe muntele Spion Kop din ianuarie 1900, burii au considerat că ar ridica moralul propriilor trupe dacă ar răspândi o fotografie înfiorătoare cu soldați britanici morți. Făcută de un fotograf bur necunoscut la zece zile după înfrângerea englezilor, în urma căreia o mie trei sute de soldați britanici au fost uciși, fotografia este o privire iscoditoare asupra unui șanț lung și îngust, înțesat cu trupuri neîngropate. Cel mai brutal aspect al acestei imagini este lipsa oricărui peisaj. Nesfârșita îngrămădire de cadavre din șanț ocupă tot spațiul fotografiei. La auzul acestei ultime insulte din partea burilor, indignarea britanicilor a fost puternică, chiar dacă exprimată cam bățos: revista *Amateur Photographer* declara că publicarea unor asemenea fotografii „nu poate aduce nimănui nici un folos, ci face apel doar la latura morbidă a firii omenești".

Cenzura a existat dintotdeauna, însă pentru mult timp a fost nesistematică, la mâna generalilor și a șefilor de

state. Prima interdicţie organizată aplicată fotografiei jurnalistice de pe front a apărut în timpul Primului Război Mondial; atât înaltul comandament german, cât şi cel francez, au permis doar câtorva fotografi militari atent selecţionaţi să se apropie de front. (Cenzura presei de către statul-major britanic era mai flexibilă.) A fost nevoie de cincizeci de ani, şi de relaxarea cenzurii odată cu primul reportaj televizat de pe front, pentru a înţelege ce impact pot avea fotografiile şocante asupra publicului de acasă. În timpul conflictului din Vietnam, fotografia de război a devenit, de regulă, o critică la adresa războiului. Iar acest lucru avea să aibă consecinţe: principalele canale mass-media nu urmăresc să semene îndoială în rândul oamenilor cu privire la bătăliile pentru care aceştia sunt mobilizaţi, cu atât mai puţin să răspândească mesaje propagandistice împotriva războiului.

De atunci, cenzura – cea mai extinsă formă a ei, autocenzura, dar şi cenzura impusă de forurile militare – a atras de partea sa un număr semnificativ de susţinători. În aprilie 1982, la începutul campaniei britanice în Falkland, doar doi fotojurnalişti au primit acceptul guvernului Thatcher de a fi prezenţi la faţa locului – printre cei refuzaţi se număra un maestru al fotografiei de război, Don McCullin – şi numai trei role de film au ajuns la Londra înainte ca insulele să fie recucerite, în luna mai. Nu s-a permis nici o transmisiune televizată în direct. Restricţii atât de drastice nu mai fuseseră impuse relatărilor despre o operaţiune militară britanică de la Războiul Crimeii. Autorităţile americane au avut dificultăţi în aplicarea metodelor de control ale administraţiei Thatcher asupra relatărilor despre propriile lor incursiuni în străinătate. În timpul Războiului din Golf din 1991,

conducerea militară americană a promovat imagini ale unui război tehnologic: cerul de deasupra muribunzilor, plin de dârele luminoase lăsate de rachete şi obuze – imagini care ilustrau superioritatea militară absolută a Americii față de inamicii săi. Americanilor care se uitau la televizor nu li s-a permis să vadă filmele obţinute de NBC (pe care, ulterior, postul a refuzat să le difuzeze) şi care surprindeau distrugerile provocate de acea superioritate: soarta a mii de recruţi irakieni, care se retrăgeau din Kuweit la sfârşitul războiului, în 27 februarie, mergând spre nord, în convoaie şi pe jos, pe drumul către Basra, şi asupra cărora a fost lansat un covor de bombe explozive, bombe cu napalm, cu uraniu sărăcit şi bombe cu fragmentare – un măcel descris de unul dintre ofiţerii americani drept „punct ochit, punct lovit". Accesul fotografilor de ştiri nu a fost permis nici în majoritatea operaţiunilor americane din Afganistan de la sfârşitul anului 2001.

Pe măsură ce războiul a devenit o activitate desfăşurată cu dispozitive optice de depistare a inamicului de o tot mai mare acurateţe, s-au înăsprit şi condiţiile accesului pe front al aparatelor de fotografiat în alte scopuri decât cele militare. Nu există război fără fotografie, observa în 1930 un cunoscut estet al războiului, Ernst Jünger, făcând astfel să apară mai subtilă asemănarea inevitabilă dintre aparatul de fotografiat şi armă – a „imortaliza" un subiect şi a „omorî" o fiinţă umană.* Războiul şi fotografia sunt două activităţi congruente: „Aceeaşi inteligenţă, ale cărei arme de anihilare pot localiza exact inamicul în timp şi

* În limba engleză, *to shoot* acoperă ambele înţelesuri la care face referire autoarea: *a fotografia* şi *a împuşca*. (*N.t.*)

spaţiu“, scria Jünger, „se străduieşte să conserve marele eveniment istoric până la ultimul detaliu.“*

Felul în care americanii poartă de regulă războiul s-a dezvoltat pornind de la acest model. Televiziunea, al cărei acces pe front este îngrădit prin control guvernamental şi prin autocenzură, servește războiul din punctul de vedere al imaginilor. Războiul se poartă, pe cât posibil, de la distanţă, prin bombardamente, ale căror ţinte pot fi alese, graţie transmiterii instantanee a informaţiilor și a tehnologiei de vizualizare, de pe alte continente: operaţiunile zilnice de bombardare a Afganistanului la sfârşitul anului 2001 şi începutul anului 2002 au fost dirijate de la Comandamentul Central al Statelor Unite din Tampa, Florida. Scopul unor asemenea misiuni este de a produce în tabăra opusă un număr de victime suficient de mare pentru a demonstra caracterul punitiv al misiunii şi de a reduce, concomitent, șansele ca inamicul să producă vreo victimă; soldaţii americani sau cei ai aliaţilor care mor în accidente de maşină sau în urma unor „împuşcături

---

* Astfel, cu cincisprezece ani înainte de distrugerea oraşului Guernica, Arthur Harris, devenit mai târziu şeful Comandamentului de Bombardament din Royal Air Force în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, pe atunci tânăr lider de pluton RAF în Irak, descria campania aeriană de distrugere a populaţiei irakiene răzvrătite din proaspăt dobândita colonie britanică, completând-o cu dovezi fotografice privind succesul misiunii. „Arabii şi kurzii“, scria el în 1924, „ştiu acum ce înseamnă un bombardament adevărat în termeni de victime şi distrugeri; ei ştiu acum că în patruzeci şi cinci de minute un oraş întreg (vezi fotografiile ataşate ale oraşului Kushan-Al-Ajaza) poate fi practic șters de pe faţa pământului şi o treime din locuitorii săi pot fi ucişi de patru sau cinci maşinării care nu pot deveni o ţintă pentru ei, nu le oferă nici o şansă de a fi luptători glorioşi şi nici o şansă de scăpare.“ (*N.t.*)

accidentale"* (cum se spune eufemistic) contează și nu contează în egală măsură.

În epoca în care confruntările cu numeroșii dușmani ai puterii americane sunt telecontrolate, se lucrează încă la stabilirea unor politici privind ceea ce este sau nu permis să fie arătat publicului larg. Producătorii de știri televizate și editorii foto ai ziarelor și revistelor iau în fiecare zi decizii care întăresc consensul precar privind limitele informării publicului. Adesea, ei iau aceste decizii judecând după „bunul-gust" – întotdeauna un standard represiv atunci când este invocat de către instituții. Decizia de a rămâne în limitele bunului-gust a fost principalul motiv pentru care nici una dintre înfiorătoarele fotografii făcute în zona World Trade Center imediat după încheierea atacului din 11 septembrie 2001 n-a fost publicată. (Ziarele de scandal sunt de regulă mai îndrăznețe decât marile cotidiene în publicarea unor imagini cumplite; fotografia unei mâini secționate zăcând în molozul de la World Trade Center a apărut într-o ediție târzie a ziarului newyorkez *Daily News* la puțin timp după atac; se pare însă că n-a apărut în nici un alt ziar.) Iar știrile de televiziune, care au un public mult mai numeros și deci sunt mult mai receptive la presiunile celor care plătesc publicitate, funcționează sub constrângeri și mai stricte – în mare parte autoimpuse – privind ceea ce „se cade" să fie difuzat. Acest curios accent pus pe bun-gust, într-o cultură saturată de publicitatea comercială ce stimulează coborârea standardelor de bun-gust, poate nedumeri. Dar

* În original: *friendly fires*, termen folosit pentru a descrie descărcarea unei arme prin care este ucis sau rănit un membru al aceleiași armate sau un aliat. (*N.t.*)

el capătă sens dacă-l privim drept o trecere sub tăcere a unui ansamblu de griji şi nelinişti referitoare la ordinea publică şi morala publică, sau drept incapacitatea de a formula sau de a apăra convenţiile tradiţionale privind doliul. Ce poate fi arătat, ce nu trebuie arătat – puţine subiecte trezesc o asemenea agitaţie în rândul publicului.

Celălalt argument adus în favoarea cenzurării fotografiilor se referă la drepturile rudelor. Când un săptămânal din Boston a postat pe Internet pentru scurtă vreme un clip video de propagandă realizat în Pakistan, în care era surprinsă „mărturisirea“ (subiectul recunoştea că e evreu) urmată de uciderea rituală a jurnalistului american Daniel Pearl, răpit în localitatea Karachi la începutul anului 2002, a avut loc o dezbatere vehementă. În cadrul acestei dezbateri s-a susţinut că dreptul văduvei lui Pearl de a fi protejată de alte suferinţe era contrapus dreptului ziarului de a publica şi de a posta ceea ce credea de cuviinţă, precum şi dreptului publicului de a vedea. În scurt timp, clipul video a fost scos de pe Internet. De remarcat că ambele părţi au considerat cele trei minute şi jumătate de groază un simplu film clandestin*. Din această dezbatere, nimeni n-ar fi putut afla că filmul conţinea şi alte imagini, fiind un montaj alcătuit din numeroase acuzaţii (de exemplu, imagini cu Ariel Sharon discutând cu George W. Bush la Casa Albă, copii palestinieni ucişi în atacuri israeliene), că era un pamflet politic în finalul căruia apăreau ameninţări groaznice şi o listă de revendicări clare – toate acestea putând sugera că filmul merita urmărit, cu

---

* În original: *snuff film*, o înregistrare a unui eveniment real în cadrul căruia unul sau mai mulţi protagonişti sunt torturaţi sau ucişi. (*N.t.*)

toată suferința pe care o provoca privitorului (dacă acesta o putea suporta), pentru a putea înțelege mai bine cruzimea și neînduplecarea forțelor care îl uciseseră pe Pearl. E mai la îndemână să ne considerăm dușmanul un simplu barbar care ucide și apoi ține ridicat capul victimei sale astfel încât să-l vadă toată lumea.

În ceea ce-i privește pe propriii morți, a existat mereu o puternică interdicție de a le expune chipul. Fotografiile făcute de Gardner și O'Sullivan încă șochează pentru că soldații unioniști și confederați zac pe spate, iar fețele unora dintre ei sunt extrem de clare. Soldații americani căzuți în luptă n-aveau să mai apară într-o publicație importantă mulți ani de atunci încolo, până când, în septembrie 1943, revista *Life* a publicat șocanta fotografie ale lui George Strock – inițial, aceasta fusese oprită de cenzorii militari – în care erau surprinși trei soldați uciși pe plajă în timpul unei debarcări în Noua Guinee. (Deși „Soldați morți pe plaja Buna" este întotdeauna descrisă drept imaginea a trei soldați zăcând cu fața în jos în nisipul ud, unul dintre soldați este așezat pe spate, însă unghiul din care e făcută fotografia îi ascunde capul.) Până la debarcarea în Franța – 6 iunie 1944 –, într-o serie de reviste de știri apăruseră deja fotografii ale victimelor americane anonime, mereu cu fața la pământ, acoperită sau întoarsă. Se pare că nu era necesar ca această demnitate să fie acordată și altora.

Cu cât locul e mai îndepărtat sau mai exotic, cu atât probabilitatea de a avea o priveliște frontală asupra morților și a celor aflați pe moarte este mai mare. Astfel, Africa postcolonială a rămas în conștiința publicului larg din lumea bogată – pe lângă muzica sexy – în primul rând ca o succesiune de fotografii memorabile ce înfățișează

victime cu ochii larg deschiși, începând cu chipuri din zonele de foamete din Biafra, la sfârșitul anilor 1960, până la supraviețuitorii genocidului care a făcut aproape un milion de morți tutsi din Ruanda anului 1994 și, câțiva ani mai târziu, la copiii și adulții ale căror membre au fost retezate în timpul terorii în masă impuse de RUF, forțele rebele din Sierra Leone. (Mai recent, fotografiile surprind familii întregi de săteni indigeni murind de SIDA.) Aceste imagini au un dublu înțeles. Ele ilustrează o suferință scandaloasă și injustă care trebuie oprită. Ele confirmă și faptul că asemenea lucruri se petrec în acele locuri. Faptul că aceste fotografii pot fi de oriunde, ca și omniprezența acelor orori, nu poate decât să alimenteze credința că tragediile sunt inevitabile în zonele subdezvoltate și înapoiate – adică sărace – ale lumii.

Asemenea acte de cruzime și nenorociri se petreceau pe vremuri și în Europa; barbarii cu mult mai numeroase și mai groaznice decât orice am putea vedea acum în zonele sărace ale lumii s-au petrecut în Europa în urmă cu doar șaizeci de ani. Se pare însă că oroarea a părăsit Europa, și a părăsit-o de destulă vreme pentru ca actuala situație internațională netensionată să pară inevitabilă. (Faptul că au putut exista lagăre de concentrare, asedii și civili măcelăriți cu miile și aruncați în gropi comune pe teritoriul Europei la cincizeci de ani după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial a conferit Războiului din Bosnia și campaniei sârbești în Kosovo un interes special, anacronic. Cu toate acestea, una dintre principalele modalități de a înțelege crimele de război comise în Europa de sud-est în anii 1990 a fost de a spune că, la urma urmei, Balcanii n-au făcut niciodată într-adevăr parte din Europa.) În general, trupurile crunt mutilate care apar

în fotografiile publicate sunt din Asia sau din Africa. Această tactică jurnalistică preia seculara practică de a expune ființe umane exotice – mai exact, colonizate: din secolul XVI și până la începutul secolului XX, în expozițiile etnologice de la Paris, Londra și din alte capitale europene erau expuși, ca niște animale în grădina zoologică, africani și locuitori din îndepărtate țări asiatice. În *Furtuna*, primul lucru la care se gândește Trinculo după ce-l întâlnește pe Caliban este să-l ducă într-o expoziție din Anglia: „...acolo, cu o pocitanie ca asta ai traiul asigurat!... Ăia n-ar da un sfanț unui olog, dar ar da și-un pol ca să vadă un indian mort." Prezentarea în fotografii a cruzimilor suferite de oameni cu tenul mai închis și provenind din țări exotice continuă, ignorând motivele care ne descurajează să expunem imagini similare care să ilustreze propriile noastre victime ale violenței; aceasta întrucât îl privim pe celălalt, chiar și când nu ne este dușman, ca pe un simplu subiect la care ne uităm, nu ca pe cineva (ca noi) care vede la rândul său. Cu siguranță însă că soldatul taliban rănit care imploră să-i fie cruțată viața, a cărui soartă a fost ilustrată în *The New York Times* într-un chip de neuitat, avea o soție, copii, părinți, frați și surori, dintre care unii, într-o bună zi, ar putea da peste cele trei fotografii color care-l surprind pe soțul, tatăl, fiul sau fratele lor în timp ce este ucis – dacă nu cumva le-au văzut deja.

5

Pentru lumea modernă, şi pentru sensibilitatea etică modernă, convingerea că războiul este o aberaţie, chiar dacă una de neoprit, este fundamentală. Ca şi aceea că pacea este starea normală, chiar dacă una de neatins. Desigur, războiul n-a fost privit aşa de-a lungul istoriei. Războiul era starea normală, iar pacea era excepţia.

Descrierea exactă a felului în care oamenii erau răniţi şi ucişi în luptă este o temă recurentă în episoadele din *Iliada*. Războiul e privit drept o deprindere a bărbaţilor, neafectată de suferinţa pe care o produce; iar pentru a zugrăvi războiul în cuvinte sau în imagini e nevoie de o detaşare profundă, neclintită. Când Leonardo da Vinci oferă artiştilor instrucţiuni privind ilustrarea unei scene de război, el cere ca aceştia să aibă curajul şi imaginaţia de a surprinde războiul în întreaga sa oroare:

> Pe cei cuceriţi şi învinşi pictaţi-i palizi, cu sprâncenele ridicate şi unite, şi cu fruntea brăzdată de suferinţă... şi cu gura întredeschisă ca într-un strigăt de jale... Pe morţi acoperiţi-i de tot sau doar pe alocuri cu praf... şi lăsaţi să se vadă sângele în culoarea care se scurge din trupuri în praf. Pe alţii, aflaţi în agonie, scrâşnind din dinţi, dând ochii peste cap, cu pumnii încleştaţi pe lângă trup şi cu picioarele strâmbe.

Preocuparea artistului este că imaginile ce urmează a fi reprezentate nu vor fi îndeajuns de tulburătoare: că

nu vor fi suficient de concrete şi de detaliate. Mila poate atrage după sine o judecată morală dacă, aşa cum susţine Aristotel, mila este sentimentul pe care-l resimţim doar faţă de cei ce îndură nenorociri nemeritate. Însă, departe de a fi o pereche firească a fricii în situaţiile dramatice ale unor întâmplări catastrofale, mila pare atenuată, în timp ce frica (groaza, teroarea) reuşeşte de obicei să copleşească mila. Leonardo sugerează că privirea artistului trebuie să fie, la propriu, nemiloasă. Imaginea trebuie să-l îngrozească pe privitor, iar în această *terribilità* se află un gen de frumuseţe aparte.

Faptul că un câmp de luptă scăldat în sânge poate fi frumos – în registrul sublim, cumplit sau tragic al frumuseţii – reprezintă un loc comun când e vorba de imagini de război realizate de artişti. Această idee nu se mai aplică atunci când e vorba de imaginile surprinse cu aparatul de fotografiat: pare o cruzime să cauţi frumuseţea în fotografiile de război. Însă priveliştea unei distrugeri rămâne o privelişte. Există frumuseţe în ruine. A recunoaşte frumuseţea fotografiilor cu ruinele de la World Trade Center în primele luni de după atac părea o frivolitate, un sacrilegiu. Oamenii îndrăzneau să spună cel mult că sunt „ireale“, un eufemism confuz în spatele căruia se ascundea hulitul concept de frumuseţe. Însă fotografiile *erau* frumoase – multe dintre ele realizate de fotografi veterani precum Gilles Peress, Susan Meiselas şi Joel Meyerowitz. Scena în sine, groapa comună ce dobândise numele de Ground Zero, era, bineînţeles, oricum, numai frumoasă nu. Fotografiile au tendinţa să transforme, indiferent care este subiectul lor; ca imagine, ceva poate fi frumos – sau înspăimântător, insuportabil sau acceptabil –, aşa cum nu este în realitate.

Arta transformă, într-adevăr, însă fotografia care aduce o mărturie despre lucruri dezastruoase şi reprobabile este intens criticată dacă pare „estetică"; adică prea artistică. Dublul rol al fotografiei – de a genera documente şi de a crea opere de artă vizuală – a dat naştere unei serii de exagerări notabile față de ceea ce trebuie sau nu trebuie să facă fotografii. În ultima vreme, cea mai obişnuită exagerare este că cele două roluri sunt contradictorii. Fotografiile care ilustrează suferința nu trebuie să fie frumoase, aşa cum titlurile nu trebuie să fie moralizatoare. Din această perspectivă, o fotografie frumoasă distrage atenția de la subiectul care te pune pe gânduri și o îndreaptă către mijlocul de reprezentare, compromițând astfel statutul de document al fotografiei. Fotografia transmite mesaje amestecate. „Opreşte asta", te îndeamnă. Dar exclamă în acelaşi timp: „Ce spectacol!"[1]

Luați ca exemplu una dintre cele mai zguduitoare fotografii din Primul Război Mondial: un şir de soldați englezi orbiți de gazul de luptă – fiecare dintre ei își ține mâna pe umărul stâng al celui din față – bâjbâind către furgonul sanitar. Ar putea fi o imagine dintr-un răscolitor film de război – *Marea paradă* (1925) al lui King Vidor, *Pe frontul de Vest* (1918) al lui G.W. Pabst, *Nimic nou pe frontul*

1. Fotografiile făcute la Bergen-Belsen, Buchenwald şi Dachau în perioada mai-aprilie 1945 de către martori anonimi şi fotografi militari par mai convingătoare decât imaginile profesioniste „mai bune" făcute de doi fotografi celebri, Margaret Bourke-White şi Lee Miller. Criticile aduse aspectului profesionist al fotografiilor de război nu sunt o noutate. De exemplu, Walker Evans nu putea suferi fotografiile lui Bourke-White. Însă Evans, care a fotografiat țărani americani săraci pentru o carte intitulată, extrem de ironic, *Hai să aducem laudă unor oameni celebri*, n-ar fi fotografiat niciodată pe cineva faimos.

de Vest (1930) al lui Lewis Milestone sau *Escadrila morții* (1930) al lui Howard Hawks. Faptul că, privite retroactiv, fotografiile de război par deopotrivă să se inspire şi să inspire reconstituirea scenelor de luptă din importante filme de război, a început să aibă repercusiuni asupra activităţii fotografilor. Apreciata recreare de către Steven Spielberg, în filmul *Salvați soldatul Ryan* (1998), a debarcării de pe plaja Omaha din Ziua Z și-a datorat autenticitatea, printre altele, fotografiilor făcute cu imens curaj de Robert Capa în timpul debarcării. Numai că, atunci când arată exact ca un cadru de film, o fotografie pare neautentică, chiar dacă n-a fost regizată în nici un fel. Sebastião Salgado, fotograf specializat în surprinderea scenelor de suferinţă din întreaga lume (inclusiv efectele războiului, dar fără a se limita la ele), a fost principala ţintă a noii campanii duse împotriva caracterului neautentic al frumuseţii. Legat mai ales de proiectul său, derulat de-a lungul a şapte ani, „Migraţii: Umanitatea în tranziție“, Salgado a fost permanent acuzat că imaginile sale mari, spectaculoase şi armonios compuse ar fi „cinematografice“.

Oricât de injust ar părea, făţărnicia retoricii stil *Family of Man**, care a dominat expoziţiile şi cărţile lui Salgado, a dezavantajat fotografiile. (Există multă mistificare, ce poate fi trecută cu vederea, în declarațiile unora dintre cei mai admirabili fotografi preocupaţi de probleme morale.) Fotografiile lui Salgado au fost aspru criticate din cauza modalităţii comerciale în care erau prezentate, de regulă, aceste ipostaze ale suferinţei. Problema o reprezintă însă

---

* *The Family of Man* a fost o expoziţie de fotografie organizată în 1955 la Muzeul de Artă Modernă din New York. (*N.t.*)

fotografiile propriu-zise, nu modul și locul în care au fost expuse: concentrarea lor asupra celor neajutorați, reduși la propria neputință. Este grăitor faptul că cei neajutorați nu sunt numiți în legendele fotografiilor. Un portret al cărui subiect rămâne numit devine complice, chiar fără să vrea, la cultul celebrității care a alimentat apetitul nesățios pentru un tip opus de fotografie: a da doar numele celebrităților înseamnă a-i reduce pe ceilalți la statutul de exemple reprezentative pentru ocupația, etnia sau condiția lor. Realizate în treizeci și nouă de țări, fotografiile lui Salgado despre migrație adună laolaltă, sub acest titlu unic, o mulțime de situații și suferințe diferite. A face ca suferința să pară mai răspândită, globalizând-o, îi poate îndemna pe oameni să simtă că ar trebui să „le pese“ mai mult. Totodată, îi face să simtă că suferințele și nenorocirile sunt prea mari, prea evidente și prea ample pentru a fi schimbate prin intervenții politice locale. Gândind subiectul la o asemenea scară, compasiunea nu poate decât să se zbată în abstracțiuni – și să le dea naștere. Dar întreaga politică – ca și întreaga istorie – e concretă. (Mai precis, cine se gândește într-adevăr la istorie nu poate lua prea în serios politica.)

Pe vremea când imaginile spontane nu erau un lucru obișnuit, se considera că expunerea a ceva ce trebuie văzut, apropierea de o realitate dureroasă, îi va face pe privitori să simtă mai mult. Într-o lume în care fotografia slujește în chip strălucit manipulărilor consumeriste, efectul unei fotografii triste nu e câtuși de puțin garantat. În consecință, fotografii cu vână morală și ideologii fotografiei au devenit din ce în ce mai preocupați de probleme precum exploatarea sentimentelor (milă, compasiune, indignare)

în fotografia de război și de mijloacele automate de provocare a emoției.

Martorii-fotografi pot socoti că este mai corect din punct de vedere moral să faci spectaculosul mai puțin spectaculos. Însă caracterul spectaculos este un element important în pildele religioase prin intermediul cărora a fost înțeleasă suferința de-a lungul celei mai mari părți din istoria occidentală. A simți iconografia creștină pulsând în anumite fotografii din timpul războiului sau din timpul unui dezastru nu este o proiecție sentimentală. E greu să nu observăm trăsăturile din *Pietà** în fotografia lui W. Eugene Smith cu o femeie din Minamata legănându-și fiica oarbă, surdă și diformă sau tiparul coborârii de pe cruce în câteva dintre fotografiile lui Don McCullin cu soldați americani în Vietnam aflați în pragul morții. Totuși, asemenea percepții – care adaugă aură și frumusețe fotografiilor – s-ar putea afla în declin. Istoricul german Barbara Duden spunea că, în urmă cu câțiva ani, când preda un curs de istorie a reprezentării corpului în cadrul unei mari universități americane, nici măcar unul din cei douăzeci de studenți din primul an n-a fost capabil să identifice subiectul unei picturi canonice cu biciuirea lui Cristos pe care le-a prezentat în diapozitive. („Cred că e o pictură religioasă“, s-a aventurat unul.) Singura imagine canonică a lui Isus pe care știa cu siguranță că majoritatea studenților o vor recunoaște era răstignirea.

---

* Toate reprezentările plastice intitulate *Pietà* o prezintă pe Fecioară ținându-și fiul mort pe genunchi sau în brațe. Cea mai cunoscută dintre ele este cea a lui Michelangelo, aflată în Bazilica Sfântul Petru de la Roma. (*N.t.*)

*

Fotografiile obiectivează: ele transformă un eveniment sau o persoană în ceva ce poate fi stăpânit. Fotografiile sunt şi un soi de alchimie, pentru toate acestea ele sunt preţuite ca redări fidele ale realităţii.

Adesea, ceva poate să apară sau să pară „mai bun" într-o fotografie. Într-adevăr, una din funcţiile fotografiei este aceea de a îmbunătăţi aspectul obişnuit al lucrurilor. (De aceea, suntem mereu nemulţumiţi când o fotografie nu ne avantajează.) Înfrumuseţarea este un procedeu fotografic clasic, care tinde să atenueze reacția morală față de ceea ce este ilustrat. Urâţirea, surprinderea unui lucru în cea mai rea ipostază, este o funcție mai modernă: una didactică și care produce reacţii energice. Pentru ca fotografiile să blameze şi să poată modifica un comportament, ele trebuie să şocheze.

Un exemplu: acum câţiva ani, autoritățile de sănătate publică din Canada, unde se estima că fumatul ucide patruzeci şi cinci de mii de oameni anual, au decis să adauge avertizării imprimate pe fiecare pachet de ţigări o fotografie şocantă – plămâni canceroși, un creier plin de cheaguri, o inimă bolnavă, o gură însângerată cu probleme periodontale. În urma unei cercetări, s-a estimat că un pachet cu o asemenea fotografie însoțind avertismentul privind efectele dăunătoare ale fumatului ar avea de şaizeci de ori mai multe șanse să-i determine pe fumători să renunţe decât pachetul cu simplul avertisment scris.

Să presupunem că e adevărat. Ne putem întreba însă, pentru cât timp? Are şocul o perioadă de valabilitate? În momentul de faţă, fumătorii din Canada se dau înapoi dezgustaţi dacă privesc aceste imagini. Însă vor mai fi tulburaţi

cei care vor fuma peste cinci ani? Şocul poate deveni familiar. Şocul se poate epuiza. Şi chiar dacă nu se epuizează, poţi să *nu* priveşti. Oamenii au mecanisme prin care se pot proteja de ceea ce îi deranjează – în acest caz, de informaţii neplăcute pentru cei care doresc să fumeze în continuare. Pare normal, adică ţine de adaptabilitate. Aşa cum cineva poate să se obişnuiască cu oroarea în realitate, aşa se poate obişnui şi cu oroarea anumitor imagini.

Şi totuşi, există cazuri în care expunerea repetată la ceva care şochează, întristează şi dezgustă nu elimină o reacţie puternică. Acomodarea nu este automată, întrucât imaginile (portabile, inserabile) se supun altor reguli decât realitatea. Reprezentările răstignirii nu devin banale pentru credincioşi, dacă sunt cu adevărat credincioşi. Lucru adevărat şi pentru reprezentările regizate. Reprezentaţiile piesei *Chushingura*, probabil cea mai cunoscută povestire din întreaga cultură japoneză, pot face un public japonez să suspine când nobilul Asano admiră frumuseţea florilor de cireş în drum spre locul unde trebuie să-şi facă seppuku – să suspine de fiecare dată, indiferent de câte ori a urmărit povestea (ca piesă kabuki* sau bunraku**, ca film); drama *ta´ziyah**** despre trădarea şi uciderea Imamului Hussayn continuă să stoarcă lacrimi spectatorilor iranieni indiferent de câte ori au văzut jucat martiriul. Dimpotrivă, într-o anumită măsură, ei plâng şi

---

* Gen de teatru tradiţional japonez în care dialogurile alternează cu părţi psalmodiate sau cântate şi balet. (*N.t.*)

** Teatru tradiţional japonez de marionete. (*N.t.*)

*** Specie religioasă a teatrului arab practicată predominant în comunităţile şiite. (*N.t.*)

pentru că au văzut-o de multe ori. Oamenii vor să plângă. Patosul, sub forma unei povestiri, nu se uzează.

Vor însă oamenii să fie oripilați? Probabil că nu. Totuși, există fotografii a căror putere nu scade tocmai pentru că nu pot fi privite adesea. Fotografiile chipurilor desfigurate ce vor sta veșnic mărturie pentru o mare nedreptate au supraviețuit tocmai din acest motiv: chipurile crunt desfigurate ale veteranilor din Primul Război Mondial care au supraviețuit infernului tranșeelor; chipurile topite și îngroșate de cicatrice ale celor care au supraviețuit atacului american cu bombe atomice asupra orașelor Hiroshima și Nagasaki; chipurile despicate de lovituri de macetă ale civililor tutsi care au supraviețuit genocidului dezlănțuit de populația hutu în Ruanda – se cuvine să spunem că oamenii *se obișnuiesc* cu așa ceva?

Într-adevăr, simpla noțiune de cruzime, de crimă de război, e asociată cu așteptarea de a vedea dovezi fotografice. Asemenea dovezi reprezintă, de regulă, ceva postum; rămășițele, cum s-ar spune – mormanele de cranii din Cambodgia lui Pol Pot, gropile comune din Guatemala și El Salvador, din Bosnia și Kosovo. Iar această realitate postumă este adesea cea mai profundă sinteză. După cum sublinia și Hannah Arendt la scurt timp după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, toate fotografiile și scurtele documentare despre lagărele de concentrare ne induc în eroare pentru că ilustrează lagărele la momentul în care trupele aliate au pătruns în ele. Ceea ce face ca imaginile să fie insuportabile – grămezile de cadavre, supraviețuitorii scheletici – nu era deloc ceva definitoriu pentru lagăre, care, atunci când funcționau, exterminau sistematic deținuții (cu gaz, nu prin înfometare sau

îmbolnăvire), iar apoi îi incinerau imediat. Fotografiile evocă alte fotografii: era inevitabil ca fotografiile prizonierilor bosniaci de la Omarska, lagărul sârbesc de concentrare înființat în nordul Bosniei în 1992, să amintească de cele făcute în lagărele naziste în 1945.

Fotografiile care surprind acte de cruzime ilustrează și confirmă în același timp. Trecând peste disputele privind numărul exact de victime (adesea, cifrele sunt umflate la început), fotografiile oferă o mostră de netăgăduit. Funcția ilustrativă a fotografiei lasă loc de păreri, prejudecăți, născociri și dezinformări. Informația conform căreia în atacul de la Jenin au murit mult mai puțini palestinieni decât susținuseră oficialitățile palestiniene (așa cum susținuseră tot timpul israelienii) a avut un impact mult mai mic decât fotografiile centrului nimicit al taberei de refugiați. Și, desigur, atrocitățile care nu ne sunt cimentate în minte cu fotografii bine-cunoscute sau despre care avem pur și simplu foarte puține imagini – exterminarea totală a populației herero din Namibia decretată de către administrația colonială germană în 1904; masacrul japonez din China, în special uciderea a circa patru sute de mii de oameni și violarea a optzeci de mii de femei, în decembrie 1937, așa-numitul Viol din Nanking; violarea a aproape o sută treizeci de mii de femei și fete (dintre care zece mii s-au sinucis) de către soldații sovietici victorioși lăsați liberi de comandanții lor în Berlin în 1945 – ne par mai îndepărtate. Sunt amintiri pe care puțini s-au ostenit să le revendice.

Familiaritatea anumitor fotografii ne construiește percepția asupra prezentului și a trecutului apropiat. Fotografiile devin referințe și slujesc drept totemuri pentru

cauze: este mult mai probabil ca sentimentul să se cristalizeze în jurul unei fotografii decât în jurul unui slogan verbal. Iar fotografiile ajută la construirea – și revizuirea – imaginii noastre despre un trecut mai îndepărtat, prin șocurile postume declanșate de multiplicarea unor fotografii necunoscute până în prezent. Fotografiile pe care le recunoaște toată lumea sunt acum parte constitutivă din ceea ce o societate alege să-și propună ca subiect de reflecție, sau declară că a ales să-și propună. Societatea numește aceste idei „amintiri“, ceea ce reprezintă, pe termen lung, o ficțiune. La drept vorbind, nu există memorie colectivă – aceasta face parte din aceeași familie de noțiuni plăsmuite precum vina colectivă. Există însă instruire colectivă.

Toate amintirile sunt individuale, nereproductibile – mor odată cu fiecare persoană. Ceea ce se numește memorie colectivă nu este o amintire, ci o convenție: anume că *asta* e important, și asta e povestea despre felul în care s-au petrecut lucrurile, cu fotografiile care ne întipăresc povestea în minte. Ideologiile creează arhive de imagini doveditoare, de imagini reprezentative, care conțin idei comune despre semnificații și declanșează gânduri și afecte previzibile. Fotografiile gata de transformat în afișe – norul sub formă de ciupercă al unui test cu bomba nucleară, Martin Luther King Jr. vorbind la Memorialul Lincoln din Washington, D.C., astronautul pășind pe lună – sunt echivalentul vizual al biților audio. Ele comemorează, într-o manieră nu mai puțin explicită decât o fac timbrele poștale, momente istorice importante; într-adevăr, cele triumfale (excepție face aici fotografia bombei atomice) devin timbre poștale. Din fericire, nici o fotografie

a lagărelor naziste de concentrare nu poate fi folosită în acest sens.

Aşa cum arta a fost redefinită de-a lungul unui secol de modernism drept ceva menit a fi păstrat într-un fel de muzeu, tot aşa destinul multor descoperiri fotografice este de a fi expuse şi păstrate în instituţii asemănătoare muzeelor. În rândul unor astfel de arhive ale ororii, fotografiile în care este ilustrat genocidul s-au bucurat de cea mai amplă expunere instituţională. Crearea unor depozite publice pentru fotografii şi pentru alte asemenea relicve urmăreşte să ofere garanţii că nelegiuirile pe care le ilustrează vor continua să fie prezente în conştiinţa oamenilor. Aceasta se numeşte amintire, însă în realitate este mult mai mult decât atât.

Multiplicarea actuală a muzeelor amintirii este urmarea unui anume fel de a privi şi de a deplânge distrugerea evreilor europeni în anii 1930 şi în anii 1940, care s-a concretizat instituţional în Centrul Naţional pentru Comemorarea Holocaustului* din Ierusalim, în Muzeul Memorial al Holocaustului din Washington, D.C., şi în Muzeul Evreiesc din Berlin. Fotografiile şi celelalte simboluri ale Shoah au intrat într-o permutare continuă, pentru a oferi garanţia că ceea ce ilustrează ele nu va fi uitat. Fotografiile care surprind suferinţa şi martiriul unui popor fac mai mult decât să amintească de moarte, de eşec, de victimizare. Ele invocă miracolul supravieţuirii. A urmări perpetuarea amintirilor înseamnă, inevitabil, a te angaja să reînnoieşti şi să creezi permanent amintiri – mai presus de toate, prin impactul fotografiilor emblematice. Oamenii vor să aibă posibilitatea de a-şi sonda – şi

---

* În limba ebraică: *Yad Vashem*. (*N.t.*)

împrospăta – amintirile. Acum, multe popoare dintre cele care au fost victime vor un muzeu al memoriei, un templu care să găzduiască o poveste cuprinzătoare a suferinței lor, o poveste ilustrată și ordonată cronologic. Armenii, de exemplu, cer de mult să aibă un muzeu în Washington pentru a instituționaliza memoria genocidului săvârșit de turcii otomani asupra poporului armean. De ce nu există însă de pe acum, în capitala națiunii, întâmplător un oraș cu o populație covârșitor afro-americană, un Muzeu al Istoriei Sclaviei? Într-adevăr, nu există nicăieri în Statele Unite un muzeu al istoriei sclaviei, ilustrând întreaga poveste, începând cu negoțul de sclavi practicat chiar în Africa, nu doar anumite părți, precum calea ferată subterană*. Se pare că este o amintire considerată prea primejdioasă la adresa stabilității sociale pentru a fi activată și concretizată. Muzeul Memorial al Holocaustului și viitorul Memorial și Muzeu al Genocidului Armean se referă la ceva care nu s-a petrecut în America, astfel încât travaliul memoriei nu riscă să asmută populația autohtonă înverșunată împotriva autorităților. Dacă în Statele Unite ale Americii ar exista un muzeu care să expună marea crimă reprezentată de sclavia populației de origine africană, atunci s-ar recunoaște că răul s-a petrecut *aici*. Americanii preferă să-și imagineze răul de *acolo*, de la care Statele Unite – o națiune unică, una care, de-a lungul întregii sale istorii, n-a avut nici un lider nedrept – fac excepție. Faptul că această țară are trecutul său dureros, ca de altfel toate celelalte țări, nu corespunde credinței

---

* *The Underground Railroad* era denumirea dată pasajelor înființate de mișcarea aboliționistă din nord pentru a-i ajuta pe sclavii fugari să ajungă în siguranță în Canada. (*N.t.*)

fondatoare şi încă atotputernice în excepţionalismul american. Consensul naţional privitor la istoria Americii ca istorie a progresului este un nou cadru pentru fotografii tulburătoare – unul care ne îndreaptă atenţia asupra neregulilor, atât de aici, cât şi de aiurea, la care America se consideră a fi o soluţie sau un leac.

*

Chiar şi în epoca modelelor cibernetice, mintea este în continuare, după cum credeau anticii, un spaţiu interior – un teatru – în care ne imaginăm lucruri, iar aceste imagini ne permit să ne amintim. Problema nu este că oamenii îşi aduc aminte prin intermediul fotografiilor, ci că îşi amintesc doar fotografiile. Această reamintire prin fotografie eclipsează alte forme de înţelegere, de rememorare. Lagărele de concentrare – mai exact, fotografiile făcute în 1945, când lagărele au fost eliberate – reprezintă cam tot ce oamenii asociază cu nazismul şi cu nenorocirile celui de-al Doilea Război Mondial. Morţile înfiorătoare (ca urmare a genocidului, a foametei şi a epidemiilor) sunt mai tot ce reţin oamenii din întreaga puzderie de nedreptăţi şi înfrângeri petrecute în Africa postcolonială.

A rememora înseamnă tot mai adesea a invoca o fotografie, nu a-ţi aminti o poveste. Chiar şi un scriitor atât de îmbibat de stilul solemn al literaturii moderne a secolului XIX şi a începutului de secol XX precum W.G. Sebald s-a simţit înclinat să-şi presare cu fotografii poveştile tânguitoare despre vieţi, peisaje şi oraşe pierdute. Sebald nu era un simplu elegiac, ci un elegiac militant. Amintindu-şi, el voia ca şi cititorul să-şi amintească.

Fotografiile cutremurătoare nu-și pierd în mod inevitabil puterea de a șoca, însă ele nu sunt de mare folos dacă ți se cere să înțelegi. Povestirile ne pot face să înțelegem. Fotografiile fac altceva: ne bântuie. Gândiți-vă la una dintre imaginile memorabile ale Războiului din Bosnia, o fotografie despre care corespondentul în străinătate al cotidianului *The New York Times* scria: „Imaginea este puternică, una dintre cele mai marcante din războaiele balcanice: un milițian sârb lovind în treacăt capul unei femeie musulmane aflate pe moarte. Îți spune tot ce trebuie să știi." Însă cu siguranță nu ne spune tot ce avem nevoie să știm.

Din relatarea fotografului, Ron Haviv, aflăm că fotografia a fost făcută în orașul Bijeljina în aprilie 1992, prima lună a devastării Bosniei de către sârbi. Din spate vedem un milițian sârb în uniformă, o figură tânără cu ochelarii cocoțați în vârful capului, cu o țigară între degetele de la mâna stângă ridicată, cu pușca atârnând în mâna dreaptă și cu piciorul drept ridicat pentru a lovi o femeie care zace cu fața în jos pe trotuar, între alte două cadavre. Din fotografie nu ne dăm seama că ea este de religie musulmană, deși e improbabil să fi fost catalogată în alt chip, altminteri de ce ar zace împreună cu ceilalți doi acolo, ca și cum ar fi moartă (de ce „aflate pe moarte"?), sub privirile câtorva soldați sârbi? De fapt, fotografia ne spune foarte puține lucruri – afară de faptul că războiul este un infern, iar tineri eleganți înarmați cu puști sunt în stare să lovească în cap femei în vârstă supraponderale care zac neajutorate sau au fost deja ucise.

Fotografiile care surprind atrocitățile bosniacilor au fost văzute la puțin timp după ce s-au petrecut evenimentele.

Ca și fotografiile din Războiul din Vietnam – precum dovada adusă de Ron Haberle despre masacrarea de către o companie de soldați americani, în martie 1968, a aproape cinci sute de civili neînarmați în satul My Lai –, ele au devenit importante în inițierea unei opoziții față de Războiul din Bosnia – război nici pe departe inevitabil sau irezolvabil și care ar fi putut fi oprit mult mai devreme. Drept urmare, te puteai simți obligat să privești aceste fotografii, așa macabre cum erau, pentru că se puteau lua măsuri chiar atunci în legătură cu ceea ce ilustrau. Alte probleme apar însă atunci când suntem în situația de a reacționa la un dosar de imagini până atunci necunoscute, care ilustrează orori săvârșite demult.

Iată un exemplu: un tezaur de fotografii prezentând victimele afro-americane ale linșajelor ce au avut loc în orășelele din Statele Unite între anii 1890 și 1930 a oferit o experiență cutremurătoare și revelatoare miilor de persoane care le-au văzut într-o galerie din New York în anul 2000. Fotografiile acestor linșaje ne dezvăluie cruzimea umană. Lipsa de omenie. Ne forțează să cugetăm asupra dimensiunilor răului declanșat de rasism. Intrinsecă săvârșirii acestor cruzimi este lipsa de rușine cu care au fost fotografiate. Imaginile au fost făcute pe post de suveniruri și unele dintre ele au fost transformate în ilustrate; multe surprind spectatori care rânjesc, majoritatea cu siguranță cetățeni cu frica lui Dumneazeu, pozând în fața unui aparat de fotografiat în timp ce pe fundal, un corp gol, mistuit și mutilat atârnă de un copac. Când aceste fotografii sunt expuse, devenim și noi spectatori.

Ce motiv există pentru a expune aceste fotografii? Ca să stârnească indignarea? Ca să ne facă să ne simțim

„prost"; adică să oripileze și să întristeze? Să ne facă să jelim? Chiar e nevoie să privim asemenea fotografii, având în vedere că aceste orori zac într-un trecut prea îndepărtat pentru a fi pedepsit? Devenim mai buni dacă vedem aceste imagini? Ne învață într-adevăr ceva? Nu ne confirmă mai degrabă ceva ce știm deja (sau vrem să știm)?

Toate aceste întrebări au ieșit la iveală cu prilejul expoziției și ulterior, când a fost publicată cartea conținând aceste fotografii, *Fără refugiu**. Unii oameni, se spunea, ar putea să conteste nevoia de a expune aceste fotografii respingătoare pe motiv că ar încuraja apetitul pervers pentru imagini și ar perpetua imaginea victimizării afro-americane – sau pur și simplu pentru că ar împietri mințile. Cu toate acestea, se susținea că exista o obligație de a „examina" – termenul clinic „a examina" îl înlocuiește pe cel de „a privi" – fotografiile. Mai mult, se susținea că, supunându-se acestei grele încercări, oamenii ar putea ajunge să înțeleagă că aceste orori nu sunt actele unor „barbari", ci consecințele unui sistem de gândire, rasismul, care, definind un popor ca fiind mai puțin uman decât altul, justifică tortura și crima. Dar poate *erau* barbari. Poate *așa* arată majoritatea barbarilor. (Arată ca oricare dintre noi.)

Acestea fiind spuse, ceea ce pentru un om înseamnă „barbar" poate însemna pentru un altul „doar a face exact ceea ce fac și ceilalți". (Câți ne putem aștepta că vor proceda altfel?) Întrebarea este: pe cine vrem să dăm vina? Mai exact: pe cine socotim că avem dreptul să învinuim? Copiii de la Hiroshima și Nagasaki erau la fel de nevinovați

---

* Titlul original al expoziției: *Without Sanctuary*. (*N.t.*)

ca și tinerii afro-americani (între care câteva femei) care au fost măcelăriți și spânzurați de copaci în orășelele americane. Peste o sută de mii de civili, din care trei pătrimi erau femei, au fost masacrați în bombardamentul RAF asupra orașului Dresda în noaptea de 13 februarie 1945; șaptezeci și două de mii de civili au fost arși în câteva secunde de bomba americană lansată asupra Hiroshimei. Bilanțul exact ar putea fi mult mai mare. Din nou: pe cine dorim să învinuim? De care dintre actele de cruzime din trecutul incurabil ne simțim obligați să ne amintim?

Dacă suntem americani, considerăm probabil că ar fi morbid să ne abatem din drum pentru a privi fotografiile cu victimele mistuite de foc în bombardamentul atomic sau cu trupurile acoperite de napalm ale victimelor civile din Războiul din Vietnam, dar credem că e de datoria noastră să privim imagini ale linșajului rasial – dacă ne situăm de partea celor care au o atitudine justă în această privință, tot mai mulți azi. O recunoaștere fățișă a monstruozității sistemului sclaviei care, pentru majoritatea, a existat incontestabil cândva în Statele Unite, o reprezintă proiectul național din ultimele decenii, la care mulți euro-americani simt îndemnul sau obligația să adere. Acest proiect în plină derulare este o realizare importantă, o dovadă de virtute civică. Pe de altă parte, acceptarea faptului că americanii au folosit în mod disproporționat forța armată în războaie (ceea ce încalcă una dintre legile fundamentale ale războiului) nu face obiectul unui proiect național. Un muzeu destinat istoriei războaielor Americii care să includă războiul incorect purtat de Statele Unite împotriva gherilei din Filipine între 1899 și 1902 (necruțător examinat de Mark Twain), și care să prezinte în mod

echitabil argumentele pro și contra folosirii bombei atomice în 1945 asupra orașelor japoneze, alături de fotografii doveditoare ce ilustrează efectele acelor arme, ar fi privit – acum mai mult ca niciodată – drept o acțiune complet lipsită de patriotism.

6

Ne putem simţi atraşi să privim fotografii care surprind cruzimi şi nelegiuiri impresionante. Ar trebui să ne simţim atraşi să ne gândim la semnificaţia faptului că le privim, la posibilitatea efectivă de a asimila ceea ce arată ele. Nu toate reacţiile faţă de asemenea fotografii sunt controlate de raţiune şi conştiinţă. Majoritatea fotografiilor în care sunt reprezentate trupuri torturate sau mutilate stârnesc un interes bolnăvicios. (*Dezastrele războiului* este cu siguranţă o excepţie: imaginile lui Goya nu pot fi privite cu o curiozitate bolnăvicioasă. Ele nu insistă asupra frumuseţii trupului omenesc; trupurile sunt greoaie, îmbrăcate în veşminte groase.) Toate imaginile care prezintă pângărirea unui trup atractiv sunt, într-o anumită măsură, pornografice. Dar şi imaginile care surprind ceva respingător pot fi atractive. Toată lumea ştie că atunci când trecem pe lângă un accident îngrozitor, maşinile de pe autostradă nu încetinesc din simplă curiozitate. Pentru mulţi e vorba şi despre dorinţa de a vedea ceva oribil. Faptul că numim aceste dorinţe „morbide“ sugerează că ele sunt o aberaţie rarisimă, însă atracţia faţă de asemenea privelişti nu este o raritate, ci o veşnică sursă de zbucium interior.

Într-adevăr, prima mărturisire (din câte cunosc eu) privind atracţia faţă de trupuri mutilate apare într-o descriere fundamentală despre conflictul mental. E vorba despre un pasaj din *Republica*, cartea a IV-a, în care

Socrate descrie felul în care rațiunea noastră poate fi copleșită de o dorință josnică ce îndeamnă sinele să se răzvrătească împotriva unei laturi a naturii sale. Platon a elaborat o teorie tripartită despre funcția mentală, care constă din rațiune, furie sau indignare și pasiune sau dorință – anticipând schema freudiană a supraeului, eului și sinelui (cu deosebirea că Platon situează rațiunea deasupra, iar conștiința, reprezentată prin indignare, la mijloc.) În cadrul acestei argumentații, pentru a ilustra cum poate cineva ceda, chiar împotriva voinței sale, în fața unor atracții dezgustătoare, Socrate relatează o poveste pe care a auzit-o despre Leontius, fiul lui Aglaion:

> Leontius, fiul lui Aglaion, suind dinspre Pireu și aflându-se lângă zidul de nord, zări mai mulți morți zăcând în jurul călăului. El dorea să-i vadă, dar era, totodată, și mânios pe sine și se tot trăgea îndărăt. Multă vreme a tot luptat și și-a ferit ochii, în sfârșit însă, biruit de dorință, și-a ridicat privirea și a dat fuga spre cadavre. „Priviți, nenorociților – zise –, săturați-vă de vederea aceasta frumoasă!"*

Refuzând să aleagă drept ilustrare pentru lupta dintre rațiune și dorință un exemplu mai obișnuit de pasiune sexuală nepotrivită sau ilicită, Platon pare să socotească de la sine înțeles că ne atrag scenele de degradare, suferință și mutilare.

Desigur, rezistența față de acest impuls detestat trebuie luată în considerare atunci când discutăm despre efectele imaginilor care surprind atrocități.

---

* Platon, *Republica* 439e–440a, trad. rom. Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986. (*N.t.*)

La începutul modernității, existența unei atracții înnăscute către macabru pare să fi fost mai ușor de acceptat. Edmund Burke observa că oamenilor le place să privească imagini ale suferinței. „Sunt convins că găsim o doză de încântare, și nicidecum una mică, în durerile și nenorocirile reale ale altora“, scria el în cartea *Despre sublim și frumos* din 1757. „Nu există spectacol pe care să-l urmărim cu mai multă pasiune decât cel al unei nenorociri neobișnuite și amarnice.“ În eseul său despre personajul Iago al lui Shakespeare și despre atracția față de ticăloșia expusă pe scenă, William Hazlitt întreabă: „De ce citim întotdeauna relatările din ziare despre incendii cumplite și crime șocante?“ Pentru că, răspunde el, „pasiunea pentru rău“, pasiunea pentru cruzime, este la fel de firească pentru ființele umane ca și compasiunea.

Unul din marii teoreticieni ai erotismului, Georges Bataille, ținea pe birou, ca s-o poată privi zilnic, o fotografie făcută în China, în 1910, cu un prizonier supus „morții prin tranșare treptată“*. (Devenită legendară de atunci, imaginea este reprodusă în ultima carte publicată de Bataille în timpul vieții, *Lacrimile lui Eros*.) „Fotografia asta“, scria Bataille, „a avut un rol decisiv în viața mea. Această imagine a suferinței, în același timp extatică și insuportabilă, n-a încetat să mă obsedeze.“ A contempla imaginea respectivă înseamnă, după Bataille, deopotrivă să-ți biciuiești sentimentele și să te eliberezi de cunoștințe erotice transformate în tabuuri – un răspuns complex pe care puțini îl vor accepta. Pentru cei mai mulți, imaginea

---

* Tehnică de execuție aplicată în China până în anul 1905, prin care condamnatului îi erau tăiate pe rând părți din corp de-a lungul unei anumite perioade, până când acesta deceda. (*N.t.*)

este pur și simplu insuportabilă: victima, cu brațele tăiate deja de cuțite, aproape complet jupuită – o fotografie, nu o pictură; un Marsyas adevărat, nu unul mitologic –, e încă vie în fotografie, cu fața îndreptată în sus și cu o privire la fel de extatică precum cea a oricărui sfânt Sebastian din Renașterea italiană. Ca obiecte ale contemplației, imaginile de atrocități pot răspunde mai multor nevoi diferite. Nevoia de a te căli împotriva slăbiciunii. Nevoia de a fi stupefiat. Nevoia de a recunoaște existența incorigibilului.

Bataille nu spune că-i face plăcere să privească această tortură. El spune însă că-și poate imagina că extrema suferință e ceva mai mult decât suferință, e un fel de transfigurare. Este o viziune asupra durerii, asupra suferinței celuilalt, înrădăcinată în gândirea religioasă, care leagă durerea de sacrificiu, iar sacrificiul de exaltare – o perspectivă cum nu se poate mai străină de sensibilitatea modernă, care consideră suferința o eroare, un accident sau o nelegiuire. Un lucru care trebuie îndreptat. Care trebuie refuzat. Care ne face să ne simțim neputincioși.

*

Ce putem face cu asemenea informații despre suferințe îndepărtate pe care ni le aduc fotografiile? Oamenii sunt adesea incapabili să privească suferințele celor apropiați. (Un document irezistibil pe această temă este filmul lui Frederick Wiseman, *Spital*.) În ciuda tentației voyeuriste – și, poate, a satisfacției de a ști că nu mi se întâmplă *mie*, că nu eu sunt bolnav, nu eu sunt pe moarte, nu eu sunt captiv într-un război –, pare normal ca oamenii

să evite să se gândească la chinurile altora, chiar ale celor cu care le-ar fi ușor să se identifice.

O femeie din Sarajevo, profund atașată idealului iugoslav, pe care am cunoscut-o la puțin timp după ce am ajuns pentru prima oară în oraș, în aprilie 1993, îmi spunea: „În octombrie 1991, când sârbii au invadat Croația, eram aici, în apartamentul meu cochet din liniștitul oraș Sarajevo, și-mi amintesc că, atunci când la știrile de seară s-au arătat imagini din timpul distrugerii Vukovarului, la doar câteva sute de kilometri depărtare, mi-am spus în sinea mea: «Ce oroare!», apoi am schimbat canalul. Cum aș putea deci să fiu indignată când cineva din Franța, Italia sau Germania vede la știrile de seară crimele care se petrec aici zi de zi și spune: «Ce oroare!», după care caută alt program? E normal. E omenesc." Atunci când se simt în siguranță – voia să spună remarca ei plină de amărăciune, prin care se incrimina pe sine –, oamenii sunt nepăsători. Bineînțeles, o locuitoare din Sarajevo putea avea alte motive pentru a evita imaginile cumplitelor evenimente din ceea ce era, totuși, la vremea aceea, o altă regiune a propriei sale țări, decât cei aflați în străinătate, ignorând situația din oraș. Indiferența străinilor, privită de ea cu atâta îngăduință, era la rândul ei o consecință a sentimentului că nu se putea face nimic. Faptul că ea nu voia să privească acele imagini premonitorii ale unui război apropiat era o expresie a neputinței și a fricii.

Oamenii pot refuza să privească nu doar fiindcă o alimentare continuă cu imagini violente i-a făcut să devină indiferenți, ci și fiindcă le e frică. Așa cum poate vedea oricine, gradul de acceptare a violenței și sadismului e tot mai mare în cultura de masă: filme, televiziune, benzi

desenate, jocuri pe calculator. Imagini care în urmă cu patruzeci de ani i-ar fi făcut pe privitori să se chircească de frică și să se dea înapoi dezgustați sunt acum urmărite fără tresărire în sălile de cinema de toți adolescenții. Într-adevăr, pentru mulți oameni din majoritatea culturilor moderne, scenele de cruzime sunt mai degrabă distractive decât șocante. Însă nu toată violența este urmărită cu aceeași detașare. Unele dezastre pot fi mai lesne tratate cu ironie decât altele.[1]

Străinii schimbau probabil cumplitele imagini tocmai pentru că, să spunem, Războiul din Bosnia nu putea fi oprit sau pentru că liderii susțineau că situația scăpase de sub control. Oamenii devin mai insensibili la orori tocmai pentru că războiul, orice război, nu pare să poată fi oprit. Compasiunea este o emoție instabilă. Ea trebuie transformată în acțiune, altfel pălește. Întrebarea este: ce-i de făcut cu sentimentele stârnite, cu informația transmisă? Dacă simțim că „noi" nu putem face nimic – dar cine sunt acești „noi"? – și că nici „ei" nu pot face nimic – și cine sunt acei „ei"? –, atunci începem să ne plictisim, să devenim cinici și apatici.

---

1. Grăitor este faptul că Andy Warhol, cunoscător în problema morții și mare propovăduitor al deliciilor apatiei, era atras de știrile despre diverse decese violente (accidente de mașină sau de avion, sinucideri, execuții). Serigrafiile sale nu includ însă și moartea în război. O fotografie de știri cu un scaun electric și titlul țipător „129 de morți în avion" de pe prima pagină a unui ziar de scandal, da. „Orașul Hanoi bombardat", nu. Singura fotografie despre violența războiului transpusă în serigrafie de Andy Warhol este una devenită emblematică; adică un clișeu: norul în formă de ciupercă al unei bombe atomice, repetat ca pe o serie de timbre poștale (precum chipurile lui Marilyn Monroe, Jackie Kennedy și Mao) pentru a ilustra opacitatea, farmecul și banalitatea sa.

Și nu e neapărat preferabil să fii mișcat. E un lucru cunoscut faptul că sensibilitatea este perfect compatibilă cu o înclinație către brutalitate și chiar mai mult decât brutalitate. (Amintiți-vă de bine-cunoscutul exemplu al comandantului de la Auschwitz care se întoarce seara acasă, își îmbrățișează soția și copiii, apoi se așază la pian și cântă o piesă de Schubert înainte de cină.) Obișnuința oamenilor cu ceea ce li se arată – dacă acesta e modul corect de a descrie ce se întâmplă – nu are drept cauză *cantitatea* de imagini deversate asupra lor. Pasivitatea este cea care tocește simțirea. Stările descrise drept apatie, anestezie morală sau emoțională sunt pline de afecte; de sentimente de ură și frustrare. Dar dacă ne gândim la emoțiile dezirabile, pare prea simplu să alegem compătimirea. Proximitatea imaginară cu suferințele altora, oferită de imagini, sugerează că ar exista o legătură între cei care suferă undeva departe – văzuți în prim-plan pe ecranul televizorului – și spectatorii privilegiați; legătură pur și simplu neadevărată, încă o mistificare a relației noastre reale cu puterea. Atâta timp cât simțim compasiune, nu ne considerăm complici la ceea ce a provocat suferința. Compasiunea noastră ne proclamă deopotrivă nevinovăția și neputința. Din acest punct de vedere, indiferent de bunele noastre intenții, ea poate fi o reacție nepotrivită, dacă nu chiar deplasată. A renunța la compasiunea față de cei copleșiți de război și de acțiuni politice criminale pentru a reflecta la faptul că privilegiile noastre se află pe aceeași hartă cu suferința lor și că pot fi legate de ea, în moduri pe care preferăm să nu ni le imaginăm (așa cum îmbogățirea câtorva poate duce la ruinarea altora), reprezintă o misiune căreia cumplitele și răscolitoarele imagini nu-i pot oferi decât scânteia inițială.

7

Să ne gândim la două idei foarte răspândite – pe cale să devină platitudini – referitoare la impactul fotografiilor. Întrucât aceste idei sunt formulate în propriile mele eseuri despre fotografie – primul dintre ele scris acum treizeci de ani –, mă încearcă o tentație irezistibilă de a le căuta nod în papură.

Prima idee este că atenția publicului e orientată în direcțiile urmărite de presă – ceea ce înseamnă, în primul rând, după imagini. Atunci când există fotografii, un război devine „real". Astfel, protestul împotriva Războiului din Vietnam a fost declanșat de imagini. Sentimentul că trebuia făcut ceva în legătură cu Războiul din Bosnia s-a clădit pe implicarea jurnaliștilor – fenomen denumit uneori „efectul CNN" –, care au adus imaginile unui Sarajevo sub asediu în sute de milioane de case, noapte de noapte, timp de peste trei ani. Aceste exemple ilustrează influența hotărâtoare a fotografiilor în conturarea catastrofelor și crizelor pe care le urmărim, a subiectelor care ne interesează și, în consecință, a evaluărilor pe care le asociem acestor conflicte.

Cea de-a doua idee – care poate să pară opusul celei dinainte – afirmă că într-o lume saturată, mai mult, hipersaturată de imagini, cele care ar trebui să conteze au drept efect diminuarea interesului: devenim insensibili. În final,

imaginile de acest gen ne fac și mai incapabili să simțim, să avem mustrări de conștiință.

În primul dintre cele șase eseuri din volumul *Despre fotografie* (1977), susțineam că, în timp ce un eveniment cunoscut prin intermediul fotografiilor devine fără doar și poate mai real decât ar fi fost dacă nimeni n-ar fi văzut fotografiile, după expuneri repetate el devine totodată mai puțin real. În măsura în care fotografiile generează compasiune, scriam, ele o și reduc. Este oare adevărat? Atunci când am scris-o, credeam că este. Acum nu mai sunt așa sigură. Ce dovadă avem că fotografiile au un efect de diminuare sau că prin cultura noastră de spectatori neutralizăm forța morală a fotografiilor care surprind atrocități?

Întrebarea trimite către o analiză a principalului canal de informare, televiziunea. O imagine este golită de forța sa în funcție de felul în care este folosită, în funcție de unde și cât de des este văzută. Imaginile arătate la televizor sunt prin definiție imagini de care, mai devreme sau mai târziu, ne plictisim. Ceea ce pare a fi insensibilitate își are de fapt originea în instabilitatea atenției stârnite și alimentate de excesul de imagini al televiziunii, așa cum e ea concepută. Excedentul de imagini menține o atenție superficială, mobilă și relativ indiferentă la conținut. Fluxul de imagini împiedică existența unor imagini privilegiate. Ideea de bază a televiziunii este că poți schimba canalul, că e normal să-l schimbi, să simți oboseală, să te plictisești. Consumatorii își pierd interesul. Ei au nevoie să fie stimulați, reconectați, iar și iar. Conținutul nu este decât unul din acești stimuli. O abordare mai profundă a conținutului ar necesita un anumit grad de conștientizare – or tocmai conștientizarea scade, din pricina așteptărilor față de imaginile difuzate

de media, care, nefiind filtrate după conținut, contribuie din plin la pierderea sensibilității.

*

Concepția potrivit căreia viața modernă constă într-o doză constantă de orori care ne pervertesc și cu care ne obișnuim treptat este ideea de bază a criticii aduse modernității – critica fiind aproape la fel de veche ca modernitatea însăși. În 1800, în prefața la *Balade lirice*, Wordsworth denunța alterarea sensibilității de către „marile evenimente naționale care au loc zilnic și concentrarea tot mai mare a oamenilor în orașe, acolo unde uniformitatea ocupațiilor îi face să tânjească după întâmplări spectaculoase, pe care transmiterea rapidă a informațiilor le oferă oră de oră". Acest proces de hiperstimulare are efectul de a „eroda capacitatea de discernământ a minții" și de a o „reduce la un stadiu aproape primitiv de lâncezeală".

Poetul englez remarca erodarea mentală produsă de „evenimente zilnice" și știri „din oră în oră" despre „întâmplări spectaculoase". (În 1800!) Natura exactă a evenimentelor și întâmplărilor era lăsată, cu discreție, în seama interpretării cititorului. Circa șaizeci de ani mai târziu, un alt mare poet și diagnostician al culturii – care, francez fiind, era tot atât de înclinat spre hiperbolă, pe cât sunt englezii înclinați spre atenuarea expresiei – a oferit o versiune mai colorată a aceleiași emoții. Iată ce scrie Baudelaire în jurnalul său la începutul anilor 1860:

> E imposibil să-ți arunci privirea pe un ziar, indiferent de zi, lună sau an, fără să găsești la fiecare rând cele mai înspăimântătoare urme ale perversității umane... Fiecare ziar nu-i altceva, de la primul până la ultimul rând, decât o

înlănţuire de orori. Războaie, crime, furturi, desfrâu, tortură, nelegiuiri săvârşite de prinţi, de naţiuni, de simpli indivizi; o orgie a atrocităţii universale. Iată dezgustătorul aperitiv cu care omul civilizat îşi asezonează în fiecare zi masa de dimineaţă.

Ziarele încă nu publicau fotografii pe vremea când scria Baudelaire. Dar asta nu înseamnă că descrierea acuzatoare a burghezului, care-şi ia micul dejun cu ziarul în care sunt etalate ororile lumii alături, diferă în vreun fel de criticile contemporane privind cantitatea de orori care ne atrofiază sensibilitatea şi pe care o primim în fiecare zi, prin televiziune, ca şi prin ziarul de dimineaţă. Tehnologiile mai noi ne furnizează un flux continuu: atâtea imagini de dezastre şi atrocităţi putem înghesui în timpul pe care-l acordăm privitului.

De la apariţia volumului *Despre fotografie* încoace, mulţi critici au sugerat că – graţie televiziunii – supliciile războiului au fost reduse la stadiul de banalitate nocturnă. Copleşiţi de imagini care altădată şocau şi stârneau indignarea, ne pierdem capacitatea de reacţie. Compasiunea, solicitată la maximum, începe să amorţească. Aşa sună diagnosticul cunoscut. Dar ce anume se cere aici? Ca difuzarea imaginilor de masacre să fie redusă la, să spunem, o dată pe săptămână? Sau, mai general, să ne îndreptăm către ceea ce numeam în *Despre fotografie* o „ecologie a imaginilor"? O asemenea ecologie a imaginilor nu va exista niciodată. După cum nici un comitet de protecţie nu va raţionaliza vreodată oroarea şi nu-i va revigora capacitatea de a şoca. Iar ororile în sine nu se vor atenua.

*

Perspectiva propusă în *Despre fotografie* – potrivit căreia capacitatea noastră de a reacționa la ceea ce ne este dat să trăim cu prospeţime emoţională şi cu pertinenţă etică e subminată prin difuzarea neîncetată de imagini cumplite şi vulgare – ar putea fi socotită o critică conservatoare adusă difuzării unor asemenea imagini.

Numesc conservataore această critică pentru că ceea ce e supus erodării este *simțul* realității. Realitatea există în continuare, independent de încercările de a-i diminua autoritatea. Iar critica este de fapt o apărare a realității și a normelor periclitate care ne impun o reacţie mai intensă la această realitate.

Într-o variantă mai radicală – cinică – a acestei critici se susţine că nu mai avem ce apăra: stomacul încăpător al modernității a rumegat realitatea şi a dat afară tot talmeş-balmeşul sub formă de imagini. Potrivit unei analize cu mare influență, trăim într-o „societate a spectacolului". Fiecare situație trebuie transformată într-un spectacol pentru a deveni reală – adică interesantă – pentru noi. Oamenii înșiși aspiră să devină imagini: celebrități. Realitatea a abdicat. Nu mai există decât reprezentări: media.

Fantezistă retorică. Și extrem de convingătoare în ochii multora, una dintre caracteristicile modernității fiind aceea că oamenilor le place să creadă că-și pot anticipa propria experiență. (Această perspectivă este asociată mai ales cu scrierile răposatului Guy Debord, care credea că descrie o iluzie, o farsă, și ale lui Jean Baudrillard, care susține că imaginile, simulacrele realității, sunt tot ce mai există în ziua de azi; pare a fi o specialitate franțuzească.) E normal să spui că războiul, ca orice pare a fi real, este

mediatic. Acesta era diagnosticul mai multor distinși vizitatori francezi de o zi ai orașului Sarajevo în timpul asediului, printre care și André Glucksmann: că războiul ar urma să fie câștigat sau pierdut nu în funcție de ceea ce avea să se petreacă la Sarajevo sau chiar în Bosnia, ci în funcție de ceea ce se întâmpla în presă. Se afirmă adesea că „Vestul“ a început să privească tot mai mult războiul însuși ca pe un spectacol. Relatările privind moartea realității – la fel ca moartea rațiunii, a intelectualului și a literaturii grave – par să fi fost acceptate fără prea multă reflecție de mulți dintre aceia care încearcă să înțeleagă ce pare greșit, golit de sens sau imbecil triumfător în politica și în cultura contemporane.

A spune că realitatea devine un spectacol reprezintă un provincialism frapant, care extrapolează obiceiurile de consum mediatic ale unei populații restrânse și educate trăind în zonele bogate ale lumii, unde știrea a fost transformată în divertisment – acel stil matur de a privi lucrurile care este o primă achiziție a „omului modern“ și o precondiție pentru demontarea formelor tradiționale ale politicii partinice ce dau naștere dezbaterilor și disputelor. Se presupune aici că fiecare dintre noi este un spectator. Mai mult, se sugerează, în mod pervers și neîntemeiat, că nu există suferință reală în lume. Dar e absurd să identifici lumea cu acele zone din țările dezvoltate unde oamenii au suspectul privilegiu de a fi spectatori sau de a refuza să fie spectatori la suferința celorlalți; tot așa cum e absurd să generalizezi în legătură cu capacitatea de a reacționa la suferințele celorlalți bazându-te pe mentalitatea acelor consumatori de știri care nu au cunoscut pe propria piele războiul, nedreptatea și teroarea în masă.

În discuțiile cosmopolite despre imaginile ce prezintă atrocități a devenit un clișeu să presupui că efectul lor este redus și că difuzarea lor ține de un cinism înnăscut. Oricâtă importanță ar acorda oamenii azi fotografiilor de război, rămâne în picioare suspiciunea privind interesul față de aceste imagini și intențiile celor care le realizează. O asemenea reacție vine din cele două extreme ale spectrului: din partea cinicilor care n-au fost niciodată în preajma vreunui război și din partea celor sătui de război, care au îndurat suferințele fotografiate.

Cetățeni ai modernității, consumatori ai violenței ca spectacol, adepți ai proximității lipsite de riscuri, toți sunt instruiți să fie cinici cu privire la posibilitatea sincerității. Unii vor face tot ce le stă în putință pentru a nu fi mișcați. Cât de ușor e să-ți clamezi superioritatea din fotoliu, departe de pericol. De fapt, ridiculizarea eforturilor celor care au adus mărturii din zonele de război prin tratarea acțiunii lor drept „turism de război“ reprezintă o opinie atât de răspândită încât a făcut carieră, acaparând discuția despre fotografia de război.

Se crede în continuare că apetitul pentru asemenea imagini este unul vulgar sau josnic; un sadism comercial. În Sarajevo, în anii asediului, era foarte obișnuit să auzi, în toiul unui bombardament sau sub rafalele lunetiștilor, cum un locuitor strigă către fotojurnaliști, ușor de recunoscut după echipamentul ce le atârna de gât: „Așteptați să explodeze un obuz ca să fotografiați niște cadavre?“

Și uneori chiar asta făceau, deși mai rar decât ne-am putea închipui, de vreme ce fotograful aflat pe stradă în toiul unui bombardament sau sub rafale era expus aceluiași risc de a fi omorât ca și civilii pe care îi urmărea. Mai mult, pasiunea și curajul fotojurnaliștilor care investigau

asediul nu se explicau doar prin dorinţa de a obţine un articol bun. Pe durata acestui conflict, majoritatea jurnaliştilor experimentaţi care transmiteau din Sarajevo nu erau neutri. Iar locuitorii oraşului chiar voiau ca situaţia lor disperată să fie surprinsă în fotografii: victimele sunt interesate de reprezentarea propriilor suferinţe, dar vor ca aceasta suferinţă să fie socotită unică. La începutul anului 1994, fotojurnalistul englez Paul Lowe, care locuise peste un an în oraşul asediat, a organizat o expoziţie într-o galerie de artă parţial distrusă, expunând fotografiile pe care le făcuse în acest timp lângă cele făcute cu câţiva ani în urmă în Somalia; deşi nerăbdători să vadă noile fotografii ilustrând distrugerea oraşului lor, locuitorii au fost ofensaţi de includerea fotografiilor din Somalia. Lowe crezuse că situaţia era simplă: el era un fotograf profesionist, iar aici era vorba de două colecţii de lucrări de care era mândru. Pentru locuitorii oraşului, situaţia era la fel de simplă: a pune suferinţele lor lângă suferinţele altui popor însemna să le compari (care infern e mai rău?), retrogradând martiriul din Sarajevo la un simplu exemplu. Ororile care se petrec în Sarajevo nu au nimic de-a face cu ce se întâmplă în Africa, exclamau ei. Fără îndoială, indignarea lor avea şi o nuanţă rasistă – bosniacii sunt europeni, aşa cum le explicau neobosit locuitorii din Sarajevo prietenilor străini –, dar ar fi obiectat şi dacă, în locul celor din Somalia, ar fi fost incluse în expoziţie fotografii ilustrând actele de cruzime comise asupra civililor din Cecenia sau Kosovo, sau din orice altă ţară. E greu de suportat să-ţi vezi propriile suferinţe asociate cu ale altcuiva.

8

Când spunem despre o situație că e un infern, nu ne gândim, bineînțeles, la modalitatea de a-i tempera flăcările sau de a elibera oamenii aflați în el. Totuși, faptul că recunoaștem, că dăm amploare percepției privind suferința provocată de ticăloșia omenească în lumea pe care o împărțim cu ceilalți pare o realizare în sine. Oamenii veșnic surprinși de existența depravării, mereu dezamăgiți (ba chiar neîncrezători) atunci când li se arată dovezile cumplitelor cruzimi pe care oamenii sunt capabili să le aplice altor oameni, n-au ajuns încă la maturitate morală și psihologică.

După o anumită vârstă, nimeni nu mai are dreptul să fie atât de naiv, de superficial; nimeni nu mai poate fi atât de ignorant sau de amnezic.

În ziua de azi, există un repertoriu de imagini care fac această deficiență morală tot mai greu de menținut. Lăsați imaginile înfiorătoare să ne bântuie! Chiar dacă nu sunt decât indicii și n-au cum să surprindă întreaga realitate la care se referă, ele îndeplinesc încă o funcție vitală. Imaginile spun: Iată de ce sunt capabile ființele umane – ba chiar ce se oferă să facă, cu entuziasm și pe deplin încredințați de dreptatea lor. Nu uitați.

Ceea ce nu-i chiar același lucru cu a le cere oamenilor să-și amintească o anumită izbucnire monstruoasă a răului. („Nu uitați niciodată.“) Poate că dăm prea multă

importanță amintirii, și nu destulă gândirii. Rememorarea este un act etic, ea are o valoare etică atât în sine, cât și raportată la sine. Amintirea este, din nefericire, singura legătură pe care o putem avea cu morții. Astfel, credința că amintirea este un act etic este adânc sădită în natura noastră umană, întrucât știm că vom muri și îi jelim pe cei care, în cursul natural al vieții, mor înaintea noastră – bunici, părinți, profesori și prieteni mai în vârstă. Nepăsarea și amnezia par să meargă mână în mână. Istoria însă ne oferă semnale contradictorii privind valoarea amintirii în mult mai întinsa desfășurare a istoriei colective. Pur și simplu există prea multă nedreptate pe lume. Și prea multe amintiri (ale unor nedreptățiți dintotdeauna: sârbii, irlandezii) ne amărăsc. A cădea la pace înseamnă a uita. Ca să poată avea loc reconcilierea, memoria trebuie să fie defectuoasă și limitată.

Dacă scopul este să ai un spațiu în care să-ți trăiești viața, atunci este de preferat ca bilanțul de nedreptăți particulare să se dizolve într-o viziune mai generală, și anume aceea că ființele umane de pretutindeni își fac lucruri cumplite unele altora.

*

Postați în fața micilor ecrane – televizorul, computerul, laptopul – putem naviga printre imagini și scurte expuneri ale dezastrelor din întreaga lume. Se pare că există o cantitate mult mai mare de asemenea știri decât înainte. Probabil că e o iluzie. Singura diferență este că acest gen de știri sunt difuzate „pretutindeni". Iar suferința unora stârnește un interes intrinsec mult mai mare (trebuie să recunoaștem că suferința are un public) decât suferința

altora. Faptul să știrile despre război sunt acum difuzate în toată lumea nu înseamnă că și capacitatea de a ne gândi la suferința celor aflați departe e mult mai mare. Într-o lume modernă – lume în care există o mulțime de lucruri superflue cărora suntem invitați să le acordăm atenție – pare normal să întoarcem spatele unor imagini care pur și simplu ne fac să ne simțim rău. Dacă posturile de știri ar acorda mai mult timp detaliilor suferinței umane generate de război sau de alte infamii, mult mai mulți oameni ar schimba canalul. Probabil însă că nu e adevărat că oamenii reacționează mai puțin la ele.

Faptul că nu suntem complet transformați, că putem să întoarcem spatele, să dăm pagina, să schimbăm canalul, nu pune la îndoială valoarea etică a acestui asalt al imaginilor. Faptul că nu suntem tulburați, că nu suferim *suficient* când vedem aceste imagini nu reprezintă o deficiență. Iar fotografia nu e nici ea chemată să ne corecteze ignoranța cu privire la istoria și cauzele suferinței pe care le selectează și le redă. Asemenea imagini nu pot fi mai mult decât o invitație de a acorda atenție, de a reflecta, de a învăța, de a examina justificările pe care le oferă puterea pentru suferința în masă. Cine a provocat cele prezentate în imagini? Cine e răspunzător de ele? E oare scuzabil? Era inevitabil? Există vreo stare de fapt pe care am acceptat-o până acum și care ar trebui pusă la îndoială? Toate aceste întrebări trebuie să ni le punem înțelegând că indignarea morală, ca și compasiunea, nu poate dicta un anumit curs al acțiunii.

Frustrarea de a nu putea face nimic în legătură cu ceea ce prezintă imaginile poate fi interpretată ca o acuză adusă indecenței de a privi asemenea imagini sau indecenței cu care sunt răspândite – flancate, cum se întâmplă adesea,

de reclame la creme, calmante şi maşini de teren. Dacă am putea face ceva in privința a ceea ce arată imaginile, s-ar putea să nu ne mai pese atât de mult de aceste probleme.

*

Imaginilor li s-a reproşat că sunt o modalitate de a privi suferința de la distanță, de parcă ar exista şi un alt fel de a o privi. Însă şi a privi de aproape – fără medierea imaginii – înseamnă tot doar a privi.

Unele dintre reproşurile aduse imaginilor care surprind atrocități nu diferă cu nimic de caracterizarea văzului în sine. Văzul nu necesită efort; văzul necesită distanțare spațială; văzul poate fi întrerupt (la ochi avem pleoape, urechile nu avem cum să ni le astupăm). Exact acele calități care i-au făcut pe filozofii greci să considere că văzul e cel mai admirabil, cel mai nobil dintre simțuri, sunt asociate acum cu o deficiență.

Avem impresia că ceva e greșit din punct de vedere moral în privința extrasului de realitate oferit de fotografie; că nu avem dreptul să trăim de la distanță suferința altora, suferință sleită astfel de puterea ei primară; că plătim un preț uman (sau moral) prea mare pentru acele calități ale văzului admirate până acum – detașarea de agresivitatea lumii, care ne permite să observăm şi să avem o atenție selectivă. Dar asta e doar o descriere a modului în care funcționează mintea însăși.

Nu e nimic rău în faptul de a te distanța şi a gândi. Parafrazând câțiva înțelepți: „Nimeni nu poate gândi și lovi pe cineva în același timp."

9

Anumite fotografii – embleme ale suferinţei, precum instantaneul din 1943 cu un băieţel din ghetoul din Varşovia, care, cu mâinile ridicate, e înghesuit în transportul către un lagăr de concentrare – pot fi folosite drept un *memento mori*, drept obiecte de contemplaţie care ne adâncesc simţul realităţii; drept icoane seculare, dacă vreţi. Asta presupune însă existenţa unui echivalent al unui spaţiu sacru sau de meditaţie în care să le privim. E greu de găsit un spaţiu dedicat lucrurilor grave într-o societate modernă al cărei spaţiu public exponenţial e supermarketul (care poate fi, la fel de bine, un aeroport sau un muzeu).

A privi, într-o galerie de artă, fotografii sfâşietoare care surprind durerea altor oameni pare o exploatare a sentimentului. Chiar şi imaginile extreme a căror gravitate, a căror forţă emoţională pare de neclintit, fotografiile din lagărele de concentrare din 1945, sunt percepute altfel dacă le privim într-un muzeu al fotografiei (Hôtel Sully din Paris, Centrul Internaţional de Fotografie din New York), într-o galerie de artă contemporană, în catalogul unui muzeu, la televizor, în paginile cotidianului *The New York Times*, în paginile revistei *Rolling Stone* sau într-o carte. O fotografie pe care o vedem într-un album foto sau tipărită pe hârtie de ziar (cum sunt fotografiile din Războiul Civil din Spania) are o altă semnificaţie când e expusă într-un butic. Fiecare fotografie este privită

într-un anumit decor. Iar aceste decoruri s-au diversificat. O faimoasă campanie de publicitate Benetton, fabricant italian de îmbrăcăminte sport, a folosit o fotografie cu tricoul pătat de sânge al unui soldat croat mort. Fotografiile publicitare sunt adesea tot atât de pretențioase, de iscusite, de viclene, de transgresive, de ironice și de solemne precum fotografiile artistice. Când fotografia lui Capa cu soldatul care se prăbușea a apărut în revista *Life* având pe contrapagină reclama pentru Vitalis, exista o diferență enormă și insurmontabilă între aspectul celor două tipuri de fotografii, „editorială" și „publicitară". Acum însă, această diferență nu mai există.

Mare parte din scepticismul zilelor noastre privind opera anumitor fotografi angajați pare să se rezume doar la neplăcerea provocată de difuzarea atât de variată a acestor fotografii; la faptul că nu putem garanta în nici un fel existența unor condiții sobre în care să privim aceste fotografii și să reacționăm deplin la ele. Într-adevăr, în afară de expozițiile în care li se aduc omagii conducătorilor, în ziua de azi nu pare să existe nici un spațiu potrivit pentru o atitudine contemplativă sau solemnă.

În măsura în care fotografiile cu cel mai solemn sau mai tulburător conținut sunt opere de artă – și asta și devin când sunt atârnate pe pereți, dincolo de orice contestare –, ele împărtășesc soarta tuturor lucrărilor atârnate pe pereți sau așezate pe podea în spații publice. Mai exact, devin popasuri de-a lungul unei plimbări, făcute de obicei în compania cuiva. O vizită la un muzeu sau la o galerie este o ipostază socială, presărată cu distracții, în cadrul căreia se privesc și se comentează lucrările de artă.[1] Până la un punct, impactul

1. Instituția muzeului în sine a evoluat mult în direcția dezvoltării acestei ambianțe de distracție. Dacă pe vremuri era un

și solemnitatea unor asemenea fotografii sunt păstrate mai bine într-o carte, pe care o poți privi de unul singur, zăbovind asupra imaginilor, fără a scoate o vorbă. Totuși, la un moment dat vei închide cartea. Emoția puternică va deveni una trecătoare. În cele din urmă, specificitatea acuzațiilor aduse fotografiei se va risipi; denunțarea unui anumit conflict și atribuirea anumitor crime se vor transforma într-o denunțare a cruzimii umane, a barbariei umane ca atare.

*

Există oare vreun antidot pentru veșnica atracție exercitată de război? Și este oare întrebarea aceasta una pe care ar pune-o mai degrabă o femeie decât un bărbat? (Probabil că da.)

Poate fi cineva mobilizat prin intermediul imaginii (sau al unui grup de imagini) să se opună activ războiului, la fel cum cineva se poate alătura celor ce se opun pedepsei

---

depozit pentru conservarea și expunerea unor obiecte de artă din trecut, muzeul a devenit o vastă instituție educativă asociată cu un spațiu comercial, una dintre funcțiile sale fiind expunerea operelor de artă. Funcția de bază este aceea de divertisment și de educare în diverse combinații, precum și de comercializare a experiențelor, gusturilor și simulacrelor. Muzeul Metropolitan din New York a pregătit o expoziție a hainelor purtate de Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis în timpul șederii sale la Casa Albă, iar Muzeul Imperial al Războiului din Londra, admirat pentru colecțiile sale de echipamente și imagini militare, oferă acum vizitatorilor reproducerea a două ambianțe: una din Primul Război Modial, *Experiența tranșeelor* (pe râul Somme, în 1916), o plimbare însoțită de sunete înregistrate (obuze care explodează, țipete), dar fără miros (fără cadavre în putrefacție, fără gaz de luptă); cealaltă din al Doilea Război Mondial, *Experiența Blitz*, descrisă ca o prezentare a condițiilor din timpul bombardamentului german din 1940 asupra Londrei, incluzând simularea unui raid aerian trăit într-un adăpost subteran.

capitale după ce citeşte, să spunem, romanul *O tragedie americană* al lui Dreiser sau „Execuţia lui Troppmann" a lui Turgheniev, o relatare a scriitorului expatriat, invitat într-o închisoare din Paris să urmărească ultimele ore ale unui faimos criminal care urma să fie ghilotinat? O povestire pare a fi mai eficientă decât o imagine. În parte, e o problemă de timp – timpul necesar pentru a privi, pentru a simţi. Nici o fotografie sau colecție de fotografii nu poate dezvălui și aprofunda suferința provocată de război mai bine decât *Preţul vieţii* (1977), filmul regizoarei ucrainene Larisa Şepitko, cel mai impresionant film despre durerea războiului din câte am văzut, sau decât uluitorul documentar japonez al lui Kazuo Hara, *Armata goală a împăratului în marş* (1987), portretul unui veteran din Războiul din Pacific, „dereglat mintal", a cărui întreagă viaţă se rezumă la denunţarea crimelor de război ale japonezilor dintr-un camion cu megafoane pe care-l conduce pe străzile din Tokyo şi la vizitele total inoportune făcute foştilor săi ofiţeri, pentru a le solicita să-și ceară scuze pentru crimele săvârşite, printre care uciderea prizonierilor americani în Filipine, acţiune fie ordonată, fie tolerată de aceștia.

Printre puţinele imagini împotriva războiului, imensa fotografie realizată de Jeff Wall în 1992 şi intitulată „Soldaţii morţi vorbesc (viziune după căderea într-o ambuscadă a unei patrule a Armatei Roșii lângă Moqor, Afganistan, în iarna anului 1986)" îmi pare a fi exemplară ca forţă şi concepţie. Antiteză a unui document, fotografia, realizată după metoda cibachrome* pe un suport de

---

* Metodă de obţinere a fotografiilor color fără negativ intermediar, după un diapozitiv color. Această metodă se remarcă prin claritatea şi strălucirea culorilor, claritate datorată absenţei negativului intermediar. (*N.t.*)

2,3 metri înălţime şi aproape 4 metri lăţime şi apoi montată pe o cutie luminoasă, prezintă siluete așezate pe fundalul unei coaste de deal devastate, construită în studioul artistului. Wall, care este canadian, n-a fost niciodată în Afganistan. Ambuscada este un eveniment inventat în cadrul unui război crunt deseori prezentat la știri. Wall și-a propus să-și închipuie ororile războiului (îl citează pe Goya drept sursă de inspirație) ca în picturile istorice din secolul XIX și ca în alte forme ale istoriei înțeleasă ca spectacol apărute la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX – chiar înainte de inventarea aparatului de fotografiat –, precum tablourile vivante, figurile de ceară, dioramele şi panoramele, care făceau ca trecutul, în special trecutul imediat, să pară uimitor, tulburător de real.

Figurile din lucrarea fotografică vizionară a lui Wall sunt „realiste", însă, desigur, imaginea nu este câtuşi de puţin. Soldaţii morţi nu vorbesc. Aici, ei vorbesc.

Treisprezece soldaţi ruşi în uniforme groase de iarnă și cu cizme înalte sunt răspândiți pe un versant plin de pâlnii de obuz, pătat de sânge, presărat cu pietre răzlețe şi cu întreg talmeş-balmeşul războiului: chesoane de obuze, metal contorsionat, o cizmă în care a rămas laba unui picior... Scena ar putea fi o versiune revizuită a sfârşitului filmului *J'accuse* al lui Abel Gance, în care soldaţii morţi în Primul Război Mondial se ridică din morminte, însă aceşti recruţi ruşi, măcelăriţi în războiul colonial tardiv şi stupid al Uniunii Sovietice, n-au fost niciodată îngropaţi. Câţiva mai au căştile pe cap. Din capul unei siluete îngenuncheate, care vorbeşte cu înfrigurare, iese ca o spumă materie cerebrală roşie. Atmosfera e caldă, jovială, fraternă. Câţiva zac într-un cot sau stau aşezaţi

și discută, cu craniile deschise și cu mâinile ferfenițite la vedere. Un bărbat se apleacă peste un altul care stă pe o parte, ca și cum ar dormi, și îl încurajează parcă să se ridice. Trei bărbați se prostesc: unul, cu o rană imensă în burtă, îl încalecă pe altul care stă ghemuit și râde de un al treilea aflat în genunchi, care îi bălăngăne jucăuș prin față o fâșie de carne. Un soldat, cu cască și fără picioare, s-a întors către un camarad aflat la distanță, privindu-l cu un zâmbet vesel. Sub el se află doi soldați care nu prea par în stare să învie și zac pe spate, cu capetele însângerate atârnând pe panta pietroasă.

Captivați de imaginea atât de incriminatoare, ne-am putea imagina că soldații s-ar putea ridica și veni către noi. Dar nu, nici unul nu privește în afara imaginii. Nu se întrevede amenințarea nici unui protest. Soldații nu sunt pe punctul de a ne striga să punem capăt ororii războiului. N-au înviat pentru a-i denunța, clătinându-se, pe cei care au pornit războiul și i-au trimis să ucidă și să fie uciși. Și nici nu par să-i înspăimânte pe ceilalți, întrucât printre ei (în colțul din stânga) stă un prădător de cadavre afgan înveșmântat în alb, cotrobăind imperturbabil într-o raniță, pe care nimeni nu-l bagă în seamă, iar deasupra lor, prin colțul din dreapta, pe cărarea în pantă coboară doi afgani, poate la rândul lor soldați, care, judecând după pistoalele-mitralieră Kalașnikov adunate la picioarele lor, i-au deposedat deja de arme pe soldații decedați. Acești morți sunt total dezinteresați de cei vii: de cei care le-au luat viața; de martori – și de noi. De ce ne-ar căuta privirea? Ce-ar avea să ne spună? Noi – acest „noi" se referă la toți cei care n-au trecut niciodată prin ce au trecut ei – nu înțelegem. Nu pricepem. Nu ne putem nici măcar închipui cum a fost. Nu ne putem închipui cât

de cumplit, cât de îngrozitor este războiul; şi cât de normal devine. Nu putem înțelege, nu ne putem închipui. Iată ce crede cu încăpățânare fiecare soldat, fiecare ziarist şi fiecare cadru sanitar sau observator independent care a petrecut un timp sub tirurile armelor şi a avut norocul să scape de moartea ce i-a secerat pe cei dimprejur. Și au dreptate.

Mulţumiri

O parte din această carte, în forma ei iniţială, a fost predată în cadrul Amnesty Lecture la Universitatea Oxford în februarie 2001 şi apoi publicată într-o culegere de cursuri ţinute în acest cadru, intitulată *Human Rights, Human Wrongs* (Oxford University Press, 2003); îi mulţumesc lui Nick Owen de la New College pentru invitaţia de a ţine acest curs şi pentru ospitalitatea sa. Un fragment al cărţii a apărut ca prefaţă la *Don McCullin*, un compendiu de fotografii aparţinând lui McCullin şi publicat în 2002 la editura Jonathan Cape. Le sunt recunoscătoare lui Mark Holborn, care editează cărţi de fotografie la editura Cape în Londra, pentru încurajări; ca întotdeauna, primului meu cititor, Paolo Dilonardo; lui Robert Walsh, din nou, pentru aprecieri; şi tot pentru apreciere, le mulţumesc următorilor: Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman şi Oliver Schwaner-Albright.

M-au stimulat şi m-au emoţionat un articol scris de Cornelia Brink, „Imagini emblematice laice: Fotografii din lagărele de concentrare naziste", apărut în publicaţia *History & Memory* vol. 12, nr. 1 (primăvară/vară 2000), precum şi excelenta carte a lui Barbie Zelizer *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (*A-ţi aminti să uiţi: Memoria Holocaustului prin ochiul aparatului de fotografiat*) (University of Chicago Press, 1998), în care am găsit citatul din Lippmann. Pentru informaţii preţioase şi analize privind bombardamentul executat de Royal Air Force asupra satelor irakiene între 1920 şi 1924 am consultat articolul din *Aerospace Power Journal*

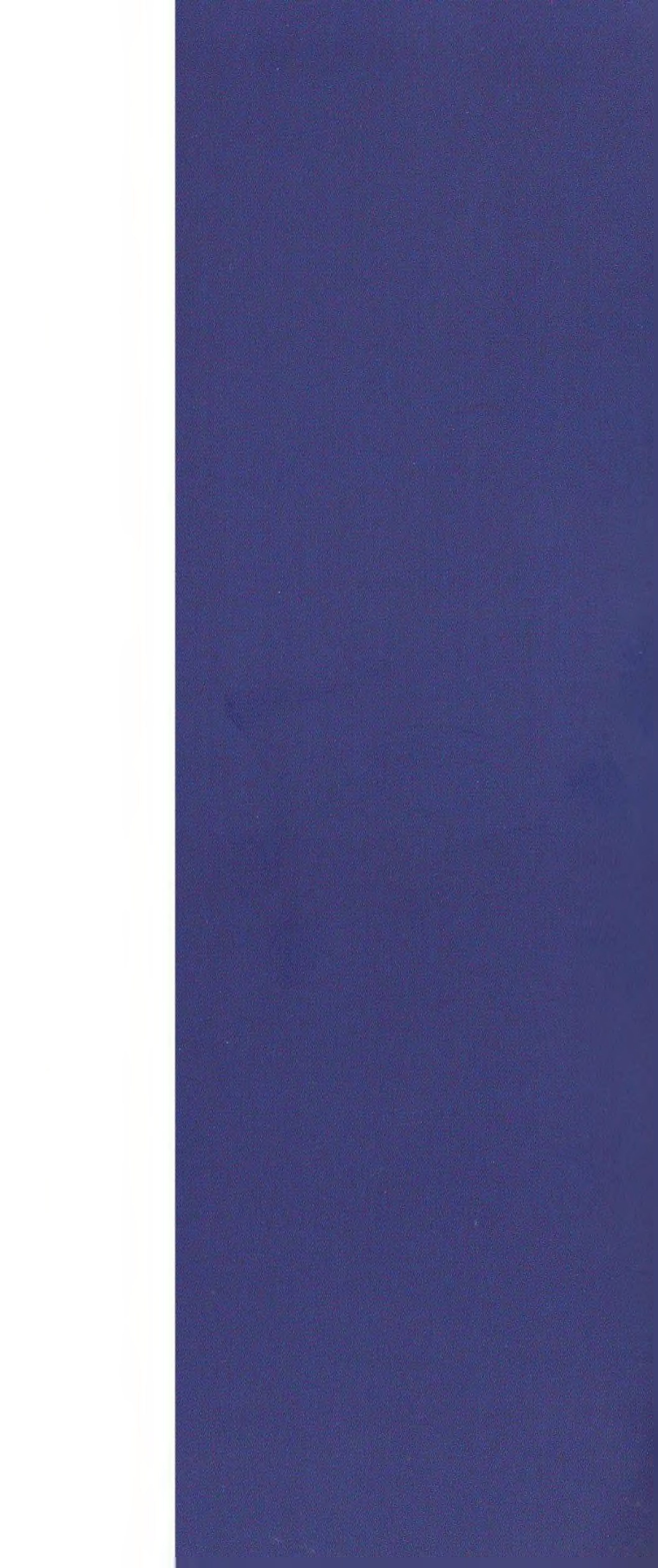
(iarna 2000) aparținând lui James S. Corum, care predă la Școala de Studii Aeriene Avansate din cadrul Bazei Forțelor Aeriene Maxwell din Alabama. Relatări privind restricțiile impuse fotojurnaliștilor în timpul Războiului din insulele Falkland și al celui din Golf apar în două cărți importante: John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe, and War* (*Orori: Fotografia jurnalistică, catastrofa și războiul*) (Manchester University Press, 1998) și Caroline Brothers, *War and Photography* (*Războiul și fotografia*) (Routledge, 1997). Aceasta din urmă rezumă cazul privitor la autenticitatea fotografiei lui Capa la paginile 174–184 ale cărții sale. Pentru o opinie contradictorie: articolul lui Richard Whelan „*Soldat prăbușindu-se* de Robert Capa", apărut în revista *Aperture* nr. 166 (primăvara 2002), aduce în discuție un set de circumstanțe ambigue din punct de vedere moral și susține că fotograful a surprins neintenționat momentul în care un soldat republican a fost ucis.

Pentru informații referitoare la Roger Fenton, îi sunt îndatorată Nataliei M. Houston și articolului său „Lectura aminitirilor victoriene: Sonete și fotografii din Războiul Crimeii", apărut în *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, nr. 2 (toamna 2001). Informația potrivit căreia au existat două variante ale fotografiei lui Fenton „Valea umbrei morții" i-o datorez lui Mark Haworth–Booth de la Victoria and Albert Museum; ambele sunt reproduse în cartea lui Ulrich Keller *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War* (*Spectacolul suprem: O istorie vizuală a Războiului Crimeii*) (Routledge, 2001). Relatările privind reacțiile britanicilor la fotografia morților britanici neîngropați din Bătălia de la Spion Kop provin din albumul *Early War Photographs* (*Începutul fotografiei de război*) (New York Graphic Society, 1974), al lui Pat Hodgson. William Frassanito este cel care a stabilit în cartea sa *Gettysburg: A Journey in Time* (*Gettysburg: O călătorie în timp*) (Scribner's, 1975) că Alexander Gardner trebuie să fi mutat corpul unui

soldat confederat mort pentru o fotografie. Citatul din Gustave Moynier provine din cartea lui David Rieff, *A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis* (*Un pat pentru înnoptat: Umanitarismul în criză*) (Simon & Schuster, 2002).

Am învățat mulți ani și voi continua să învăț multe din conversațiile purtate cu Ivan Nagel.

La prețul de vânzare se adaugă 2%,
reprezentând valoarea timbrului literar
ce se virează Uniunii Scriitorilor din România,
cont nr. RO44 RNCB 5101 0000 0171 0001,
B.C.R. Unirea, București.



„Cărţile ei clarifică fără să simplifice, complică fără să opacizeze şi, mai presus de orice, arată că ignorarea a ceea ce ne ameninţă este deopotrivă iresponsabilă şi primejdioasă.“

The New York Times Magazine

Trăim într-o civilizaţie în care realitatea e permanent dublată de imagine. Susan Sontag a explorat cu acuitate consecinţele acestei situaţii inedite în istoria umanităţii într-o carte celebră (*Despre fotografie*, 1977), care a făcut vâlvă în ultimul pătrar al secolului trecut. În 2004, ea a simţit nevoia să revină asupra meditaţiilor sale, scriind acest eseu despre fotografia de război şi despre rolul imaginilor ce prezintă ororile conflictelor armate în societatea contemporană. Potrivit autoarei, totul a început odată cu imaginile de o nespusă cruzime ale unor pictori precum Goya, care s-au desprins de canoanele frumosului în reprezentarea scenelor de război. O adevărată obsesie a cumplitului ia naştere pe nesimţite, fotografia, apoi filmul, reportajul de televiziune şi imaginile postate pe Internet nefăcând decât să reia şi să amplifice această tendinţă. Susan Sontag urmăreşte căile încurcate – nelipsite de derapaje şi chiar de tentative de manipulare a realităţii – prin care nenumăraţi fotografi au încercat să ultragieze privitorul, riscând în cele din urmă să-l facă insensibil în faţa ororii.


ISBN 978-973-50-2482-6